






600044993Z

BÔRÔ-BOUDOUR

DANS L'ILE DE JAVA,

DESSINÉ PAR OU SOUS LA DIRECTION DE

M[r]. F. C. WILSEN,

AVEC TEXTE DESCRIPTIF ET EXPLICATIF,

RÉDIGÉ, D'APRÈS LES MÉMOIRES MANUSCRITS ET IMPRIMÉS

DE

MM. F. C. WILSEN, J. F. G. BRUMUND

ET AUTRES DOCUMENTS,

ET PUBLIÉ,

D'APRÈS LES ORDRES DE

SON EXCELLENCE LE MINISTRE DES COLONIES,

PAR

le Dr. C. LEEMANS,

DIRECTEUR DU MUSÉE PUBLIC D'ANTIQUITÉS A LEIDE.



LEIDE, E. J. BRILL.
1874.

PRÉFACE.

L'île de Java, cette perle des colonies néerlandaises, a traversé jadis une période de grandeur, dont il est difficile de nous faire aujourd'hui une idée exacte, mais dont on ne s'exagère pas aisément la gloire, véritable âge d'or où la population s'est élevée à un degré de civilisation, de culture intellectuelle et artistique, qui lui aurait permis de se comparer à bon droit aux peuples les mieux doués. Mais cette période de *gloire* et de prospérité n'a pas durée. Des dissensions intestines, affaiblissant le peuple, l'ont fait rétrograder; puis, les fanatiques prédicateurs de l'Islâm ont pénétré dans le pays et ont réussi à s'emparer du pouvoir, jusqu'à le soumettre tout entier à leur domination écrasante; depuis lors le souffle glacial d'un Mahométisme dégénéré y a exercé une influence si mortelle qu'on a vu se perdre jusqu'aux traces de la grandeur et de la culture intellectuelle du passé. L'influence de l'Occident, le contact des fils chevaleresques et poétiques de la Péninsule Ibérique et des négociants hollandais actifs et zélés, amena, il est vrai, des temps meilleurs. Mais l'oppression et la décadence avaient trop duré, l'ange gardien d'autrefois était trop loin, l'apathie de la population était devenue trop mortelle, et les nouveaux maîtres employaient trop exclusivement les ressources abondantes de leurs nouvelles possessions à étendre leur pouvoir et à entasser

des trésors. Ils n'ont pas songé à réveiller les étincelles qui couvaient peut-être encore par-ci par-là sous les cendres; ils n'ont recherché ni cultivé les semences cachées. Certes ils n'ont pas manqué d'encourager plusieurs branches d'industrie et d'exercer ainsi sur le peuple une certaine influence favorable, mais ils n'ont fait rien, ou presque rien pour dégager l'heureux naturel de ses entraves, pour amener un développement intellectuel plus élevé, et pour rappeler les temps de l'ancienne civilisation.

En cela ils ont eu grand tort; car la matière n'aurait pas manqué pour faire cette oeuvre de relèvement intellectuel. Java possédait des monuments et des restes de son glorieux passé qui méritaient tout l'intérêt et toute la sympathie des conquérants, oui, qui auraient pu réveiller la population de sa léthargie, si on avait pu lui apprendre à les apprécier sérieusement. L'île de Java était en possession de très beaux poèmes, originaires du continent de l'Inde, qui avaient été refaits dans la langue du pays et modifiés d'après les moeurs, les coutumes, les traditions de l'ancienne population javanaise; ces poèmes excitaient l'admiration légitime des savants qui entendaient la langue ou qui avaient pu prendre connaissance de ces écrits remarquables par de bonnes traductions. Java possédait en outre des documents écrits, gravés dans la pierre ou dans le métal, qui promettaient d'ouvrir des sources nouvelles et précieuses à l'étude de l'ancienne histoire du pays, dès que la science comparée des langues en aurait ouvert l'accès. Les monuments des arts plastiques, abhorrés d'abord comme les produits méprisables d'un paganisme aveugle, ou regardés avec indifférence comme des choses rares et monstrueuses, attiraient peu à peu l'intérêt des voyageurs instruits et lettrés. Plus on pénétrait dans les parties inexplorées de l'île, plus on y découvrait les ruines imposantes d'édifices magnifiques, témoins irrécusables d'un pouvoir et d'une gloire passés depuis longtemps; une fois l'attention fixée sur cet objet, on

déterrait toujours plus de ces vestiges enfouis sous des collines, couvertes souvent d'une végétation très épaisse. Tous ces restes d'un art antique et distingué justifiaient à leur tour l'admiration et la sympathie que les créations des anciens poètes hindous des îles de Sounda avaient commencé par réveiller pour l'ancienne civilisation de ce pays. Quant à ces poèmes, on avait pu les répandre sans trop de peine et sans trop de frais; il avait suffi de publier les textes originaux et d'en faire des traductions exactes. Mais des difficultés bien graves, presque insurmontables empêchaient de faire la même chose pour les débris des édifices et des objets d'art. Le nombre de ceux qui pouvaient les voir sur place par eux-mêmes devait naturellement être fort restreint. On pouvait essayer de les reproduire par le dessin, mais les dessins ne sauraient arriver qu'à un petit nombre de personnes; d'en donner des descriptions détaillées, mais, si exactes qu'elles soient, les descriptions sont toujours insuffisantes. On avait essayé aussi quelquefois d'ajouter aux descriptions de petites images très incomplètes et parfaitement insuffisantes pour ceux qui désiraient connaître les objets dans le détail; d'ailleurs, on n'avait ajouté au fond ces images que pour illustrer les livres imprimés, pour exciter la curiosité du public et pour stimuler les amateurs à en faire l'acquisition. Il est vrai que déjà des artistes compétents n'avaient pas tardé à reproduire ces ruines et ces objets sur une plus grande échelle, à en faire des dessins plus exacts et plus détaillés; mais la publication de ces dessins aurait entraîné trop de frais pour qu'on osât s'exposer aux chances très incertaines et probablement très mauvaises d'une telle entreprise. Il paraissait de temps à autre quelques ouvrages de luxe, publiés avec l'encouragement du gouvernement, avec le concours de sociétés, ou bien par simple souscription, mais dont il fallait bien souvent interrompre la publication au bout d'un certain temps; ces ouvrages contenaient, il est vrai, des représentations assez détaillées de quelques édifices antiques et d'autres oeuvres d'art, mais

c'étaient des vues pittoresques ayant un caractère purement artistique, plutôt que des représentations que des antiquaires et des histeriens pourraient consulter avec fruit. Sir Stamford Raffles avait donné des dessins excellents pour l'époque; mais après la publication de cet ouvrage on avait toujours réclamé en vain une représentation plus complète et plus exacte, ne fût-ce que de quelques-uns des principaux édifices de Java, qui, au point de vue architectonique, entrerait un peu plus dans les détails et donnerait une idée assez juste des différentes parties, des formes et des ornements.

Les matériaux d'où aurait pu sortir un travail de ce genre ne manquaient pas; mais où les chercher et comment les réunir? N'étaient-ils pas épars çà et là, le plus souvent cachés on ne savait où? Il y en avait parmi ces matériaux qui étaient connus et auxquels il semblait bien qu'on pourrait se fier; mais ceux-là étaient presque toujours incomplets ou ne reproduisaient que quelques fragments de l'ensemble. On ne possédait là guère autre chose que des échantillons, qui pouvaient faire deviner la réalité, mais qui, bien loin de satisfaire le désir des antiquaires, ne servaient qu'à augmenter leur impatience.

En 1806 et 1807 le gouverneur anglais dont nous venons de citer le nom, Sir Stamford Raffles, avait donné ordre de procéder à un travail méthodique et exact de mesurage et d'exploration, ayant pour objet, entre autres édifices, les nombreux temples de Prambanan, connus par leur étendue et par l'état assez conservé de leurs ruines. Huit ans plus tard il avait chargé le lieutenant du génie, M. Cornélius, de faire le même travail pour les constructions de Bôrô-Boudour; celui-ci eut pour collaborateurs, du moins dans la partie de son travail qui se rapportait aux édifices de Prambanan, messieurs Wardenaar et van der Gragten. De ces travaux étaient sortis des dessins et des descriptions dont Sir Stamford Raffles se servit pour son ouvrage remarquable;

si je ne me trompe, ses héritiers doivent avoir retrouvé plus tard ces dessins et documents parmi ses papiers. On copia plusieurs de ces dessins, et quelques-uns en furent imprimés; mais parmi ceux-ci il n'y en avait que très peu qui se rapportaient à Bôrô-Boudour. Quelques-unes des ces copies imprimées furent reproduites à leur tour; mais ces dernières reproductions laissaient beaucoup à désirer sous le rapport de l'exactitude. De loin en loin on vit paraître d'autres dessins encore de Bôrô-Boudour, et, chose frappante, si tant est qu'on prit ces dessins sur l'édifice lui-même [1]), ils représentaient toujours les mêmes parties qui avaient déjà été examinées et représentées auparavant, mais ils n'apprenaient rien sur l'ensemble; les nombreuses sculptures, les bas-reliefs et les ornements, qui font, après tout, le grand prix du magnifique monument, s'y trouvaient traités avec une parcimonie excessive. Les dessins dont nous parlons maintenant n'en donnaient que de rares échantillons incohérents, sans proportion avec le grand nombre de tableaux qui étaient restés visibles et intacts, même après la ruine ou l'endommagement de plusieurs parties. Plus d'un voyageur qui avait étendu son pélerinage jusqu'au sanctuaire de Bôrô-Boudour donnait des descriptions plus ou moins détaillées de ce qu'il avait vu, de ce qui

---

1) Parmi ces pièces sont quelques dessins, que M. P. de Clercq, à cette époque résident de Kedou, a donnés naguère à feu le ministre J. C. Baud et qui sont conservés actuellement dans le Musée Royal d'Antiquités:

1. Vue de Bôrô-Boudour, prise du nord;
2. Grande coupole centrale ou Dagob, vue du nord;
3. La même coupole vue du sud;
4. Coupole ou cloche des Bouddhas assis;
5. Porte de la cinquième galerie conduisant à la première terrasse supérieure;
6. Niche d'une des galeries avec une image du Bouddha;

7*a*. Statue du Bouddha d'une des niches;

7*b*. Tête monstrueuse d'une des gargouilles;

8—14. Huit bas-reliefs des parois des galeries;

15. Singha ou lion monstrueux d'une des galeries inférieures.

l'avait frappé, de ce qu'il avait pu étudier en passant; mais que ferait le public de ces descriptions, si intéressantes et si exactes qu'elles pussent être, aussi longtemps qu'il n'y avait pas de dessins pour les illustrer et pour en faciliter ainsi la lecture? Il fallait, d'ailleurs, se presser pour en avoir. La nature opulente des regions tropicales continuait à faire son oeuvre et exerçait toujours plus ses ravages sur les parties que les soins du résident, M. Hartman, avait retirées des décombres et des ordures. Les bêtes des champs, broutant sans surveillance contribuaient pour leur part à endommager l'édifice. La malveillance ou l'étourderie des habitants de la contrée environnante, qui emportaient les pièrres détachées, afin de s'en servir pour leurs propres constructions, ou qui, sans autre but que de se désennuyer, jetaient au hasard les fragments qu'ils trouvaient sous la main, et enfin le dilettantisme soi-disant scientifique de certains voyageurs possédés de la passion des objets rares et antiques, grossissaient le nombre des forces qui s'attaquaient à ce que le temps avait respecté des ruines du vénérable sanctuaire.

Souvent on avait exprimé le voeu, et quelquefois même le gouvernement des Indes néerlandaises avait pris ce voeu en sérieuse considération, de faire mesurer et étudier Bôrô-Boudour dans tous les détails de ses constructions, de ses ornements et de ses oeuvres d'art; d'en faire prendre des dessins, qu'on pourrait publier ensuite et qui formeraient les matériaux précieux et dignes de foi d'études scientifiques. Mais de nombreuses difficultés semblaient devoir retarder longtemps encore la réalisation de ce voeu. D'abord, il était difficile de trouver des artistes disposés et compétents pour une oeuvre aussi importante; ensuite, il faudrait y consacrer beaucoup de temps (dans le climat des tropiques inconvénient sérieux); enfin, une pareille entreprise devait entrainer des frais énormes; voilà assez d'épouvantails pour arrêter un gouvernement et pour le faire reculer devant l'exécution de ce travail intéressant.

Enfin, une issue inattendue semblait s'ouvrir! La découverte qui a rendu célèbre pour toujours le nom de Daguerre, se présentait comme une ressource plus que suffisante. Le gouvernement semblait vouloir en profiter. En 1844, ou à peu près, un artiste allemand, Monsieur A. Shaefer, obtint une mission à Java de la part du ministère des colonies, il fut muni des appareils et des instruments nécessaires et mis à la disposition du gouvernement des Indes pour faire des photographies d'objets d'art, de produits de la nature, de paysages etc. Au commencement de l'année 1845 le vice-président du Conseil, fonctionnant temporairement comme Gouverneur-Général des Indes néerlandaises, chargea M. Shaefer d'appliquer son art à Bôrô-Boudour; seulement, avant de passer à ce travail, l'artiste devait faire quelques photographies d'objets antiques qui se trouvaient dans le musée de la Société des Arts et des Sciences à Batavia (Bataviaasch Genootschap van Kunsten en Wetenschappen) et que le comité-directeur de cette société se chargerait de lui indiquer. M. Shaefer s'acquitta de ce dernier mandat en donnant soixante-six photographies sur verre; ce travail achevé, il se rendit à Souracarta au mois d'Avril 1845. Là il devait s'entendre avec M. W. A. van den Ham, fonctionnaire chargé spécialement de travaux scientifiques, surtout de recherches linguistiques et historiques, sur la meilleure manière d'appliquer son art à Bôrô-Boudour. Il fut décidé que M. Shaefer commencerait par faire des photographies des bas-reliefs qui couvrent les galeries; dès qu'il en aurait fait six à titre d'essai, ces épreuves devaient être envoyées au gouvernement des Indes, pour que celui-ci en prît connaissance; après quoi on arrangerait avec lui la question d'argent.

En Juillet 1845 Monsieur Shaefer arriva chez le Résident de Kedou, se rendit sur-le-champ à Bôrô-Boudour et passa du 29 Juillet au 16 Août à faire cinquante-huit photographies sur treize plaques de verre, qu'il envoya sans retard au Résident en les accompagnant d'un rapport détaillé. Il informa

en même temps le Résident que, si ces pièces devaient être soumises au jugement de M. van den Ham à Souracarta, il se proposait d'aller le trouver en personne, pour lui donner des renseignements ultérieurs et pour s'entendre avec lui sur de nouvelles mesures à prendre.

M. van den Ham soumit le travail de M. Shaefer à un examen exact, mais sans arriver à des résultats très favorables. Il fut constaté qu'il était impossible de faire passer les tableaux complets des bas-reliefs sur une seule plaque de verre, excepté dans les rares endroits où l'appareil photographique pouvait être placé à une distance suffisante de l'objet à reproduire. Or, il était absolument impossible de remplir cette condition dans l'espace qui séparait les murs d'enceinte des galeries. Là il fallait répartir chacun des tableaux des deux séries superposées sur trois plaques différentes, qu'on ne pourrait réunir ensuite qu'avec d'énormes difficultés. Pour ses premiers essais, M. Shaefer avait établi un atelier provisoire; mais ce genre de provisoire avait été très nuisible à son travail; les épreuves avaient beaucoup souffert de la poussière et autres inconvénients. Il proposa donc, comme une mesure indispensable, de construire une maison européenne, pourvue d'un atelier complet pour servir au travail préparatoire du photographe. Il calcula en outre qu'il faudrait quatre à cinq mille photographies séparées sur verre, pour arriver à une reproduction complète des tableaux; ce qui devait prendre quatre à cinq années; enfin, la collaboration d'un savant lui paraissait indispensable pour la direction et la bonne réussite du travail.

L'artiste se déclara prêt à entreprendre la tâche, mais à la condition d'être nommé fonctionnaire extraordinaire de l'état, sur un traitement fixe et avec l'assurance d'une pension pour lui, pour sa femme et ses enfants; ou bien, si l'on ne pouvait accepter ces conditions-là, il demandait une somme de 150,000 florins, payable en termes mensuels; s'il venait à mourir avant d'avoir achevé sa tâche, sa veuve et ses enfants

auraient droit à une pension proportionnelle à ce qu'il resterait à lui payer des 150,000 florins.

Pendant qu'on délibérait encore sur ces propositions, un nouveau Gouverneur-Général, M. I. I. Rochussen, arriva à Java, et M. van den Ham vint à mourir. Le nouveau Gouverneur, qui s'était rendu sur les lieux pour voir par lui-même ce qu'on pourrait tenter, comprit avec raison qu'avec la daguerréotypie on n'atteindrait jamais le but voulu. On pourrait obtenir des reproductions photographiques de quelques rares bas-reliefs; mais pour plusieurs centaines de tableaux la chose était complètement impossible, à défaut de l'espace nécessaire pour placer l'appareil à une distance convenable, et par suite de l'affaissement des murs dans plusieurs endroits. En outre, il n'y avait pas moyen de remplacer M. van den Ham pour la partie scientifique du travail; enfin, la valeur scientifique des photographies, supposé qu'on eût pu en obtenir de bonnes, était très douteuse, et les conditions de M. Shaefer étaient excessives. Voilà assez de motifs pour engager le Gouverneur-Général à abandonner l'idée qu'il avait trouvée dans l'air, et à expédier au Département des colonies de la mère-patrie les soixante-six reproductions photographiques d'objets antiques de la collection de la société de Batavia et les cinquant-huit de Bòrô-Boudour mentionnées plus haut. L'envoi eut lieu en Mai 1848, et le gouvernement donna une place à ces daguerréotypes sur verre dans le musée de l'Académie Royale de Delft, d'où elles ont passé au Musée Royal d'ethnographie à Leide, lorsque l'institution de Delft a été supprimée. Les daguerréotypes de M. Shaefer ne manquaient pas d'un certain mérite, si l'on tient compte de l'état où se trouvait la photographie à cette époque mais ils étaient sans valeur aucune lorsqu'on envisageait le but auquel ils devaient servir. Il faut savoir gré à M. Rochussen d'avoir arrêté à temps une entreprise qui n'aurait abouti qu'à de grandes déceptions et qui aurait fait dépenser des sommes énormes en pure perte.

Malgré les améliorations admirables que les dernières années ont vu apporter à la découverte de Daguerre, et en dépit de la hauteur où la photographie se trouve aujourd'hui, cet art ne saurait jamais être qu'un moyen de second ordre, applicable seulement lorsque les circonstances ne permettent pas de recourir à de procédés réclamant plus de temps et de frais. Même dans les circonstances les plus favorables, la photographie ne saurait suffire pour de pareils objets. La photographie nous donne, il est vrai, une idée exacte de l'original tel qu'il se présente à un certain point de vue, mais elle ne nous renseigne pas sur ce qui reste indécis ou caché, à moins qu'on choisisse un autre point de vue, qu'on se place plus près ou qu'on attende un autre effet de lumière. C'est là un inconvénient qui se fait déjà sentir lorsqu'il est question d'anciens édifices, mais bien plus encore lorsqu'il est question de reproduire des bas-reliefs, des ornements d'architecture, surtout d'anciennes inscriptions qui ont beaucoup souffert de la pluie, du vent ou d'autres influences. Pour des édifices, il faut nécessairement des mesurages exacts, des plans, des élévations, des sections, des profils; pour des sculptures et pour des inscriptions le crayon est indispensable. Dans les endroits où de petites plantes parasites ont rendu les formes en partie invisibles et où la surface est presque entièrement effacée, l'artiste, qui peut se placer à différents points de vue ou qui peut s'aider de la variété des effets de lumière, sait retrouver souvent le fil en suivant la direction des formes qui sont restées; et là où l'oeil le trahit, le doigt vient souvent à son secours. Notamment à Bôrô-Boudour, le meilleur appareil photographique, lors même qu'on lui trouverait assez d'espace, devait rester en défaut; car les bas-reliefs y ont été sculptés sur les pierres mêmes de l'édifice, et non sur des plans spéciaux. La surface d'un tableau se compose ainsi de plusieurs pierres; souvent les pierres ont été disloquées au point que parfois le bras d'une des images touche à la jambe d'une

autre. Eh bien, le dessinateur peut rétablir le rapport rompu et produire un ensemble, que la photographie ne pourrait réaliser que lorsqu'on aurait rendu préalablement aux pierres leur position primitive et réuni les parties écroulées et défaites dans un tout bien serré et bien solide.

Monsieur Rochussen comprit que, pour faire connaître les trésors de Bôrô-Boudour dans toute leur étendue et d'une manière très exacte, il fallait nécessairement en faire des dessins et des plans très précis. Le 16 Novembre 1847 le Secrétaire Général écrivit au Directeur du Génie pour l'inviter à charger un des dessinateurs de ce corps d'ébaucher, à titre d'essai, quelques-uns des bas-reliefs de Bôrô-Boudour. Un mois plus tard Monsieur F. C. Wilsen, à cette époque troisième dessinateur du Génie, chargé de ce travail, remit au Directeur cinq croquis, qui paraissaient suffisants sous tous les rapports et qui permettaient déjà de dire que la tâche si étendue et si difficile ne saurait être confiée à des mains plus habiles. A la demande du Gouverneur-Général, le Directeur du Genie eut soin de faire lithographier quelques-uns de ces dessins à titre d'épreuve; ces lithographies furent soumises au jugement du comité-directeur de la Société de Batavia, et le Génie recommanda un second dessinateur pour seconder M. Wilsen, à savoir M. Schönberg Mulder, sous-officier de ce corps. Ces choses faites le Gouverneur Général, Ministre d'État, fixa définitivement le plan du travail, par décret du 31 Mars 1849 n°. 4. Ce décret portait »qu'il serait fait des dessins de tous les bas-reliefs et de toutes les statues du Bôrô-Boudour dans la Résidence de Kedou, afin de faire lithographier plus tard ces dessins et de les publier avec un texte explicatif dans l'intérêt des arts et des sciences". Le même décret autorisait le département militaire à charger de ce travail les dessinateurs mentionnés plus haut, M. M. Wilsen et Schönberg Mulder, en leur laissant leurs revenus ordinaires et en leur donnant à l'un et à l'autre

un supplément, fixé provisoirement, pour le premier à 125 florins, pour le second à 70 florins par mois. Ces suppléments furent augmentés successivement par décrets du 1 Février 1850 n°. 20 et du 9 Février 1852 n°. 3, et portés, pour le premier à 175 florins et puis à 225 florins, pour le dernier à 100 florins et 130 florins par mois; en outre lorsque tout le travail eut été achevé, il fut reconnu par décret du 1 Mai 1853 n°. 11 à l'un et à l'autre un salaire extraordinaire, de 1200 florins pour M. Wilsen, et de 800 florins pour M. Schönberg Mulder.

Le Gouverneur-Général, dans son premier décret, celui du 31 Mars 1849, avait invité la Société de Batavia à se prononcer sur la meilleure manière »de porter ce travail si intéressant pour la science á la connaissance du monde savant, en l'accompagnant, autant que possible, d'un texte explicatif". Il avait demandé en même temps à la dite Société »si elle était disposée à se charger de rédiger le texte, d'en soigner la publication, de recommander et d'expédier ce travail scientifique."

En Avril 1849 les deux dessinateurs commencèrent leurs travaux, bornés pour cette année à mesurer et à dessiner des plans d'architecture, des sections, des élévations et des vues de perspective. Dans les deux années suivantes ils entreprirent les bas-reliefs et achevèrent 240 feuilles, dont chaque feuille contenait les dessins de trois bas-reliefs, ce qui faisait en tout 720 bas-reliefs; les bas-reliefs qui restaient encore, 236 feuilles, furent dessinés dans l'année suivante 1852, et tout le travail était terminé en 1853, au point que M. Schönberg put être mis de nouveau à la disposition du sous-directeur du Génie dans la 1re Division militaire au mois de Mars de cette année; M. Wilsen resta encore sur le terrain jusqu'au 1ier Juillet de la même année, pour achever quelques dessins et pour faire quelques recherches dans le but d'expliquer les bas-reliefs. Le travail ininterrompu des dessinateurs, qui avait duré cinq années, avait mis ainsi le gouver-

nement en possession de données indispensables et relativement complètes, suffisantes pour conserver une image exacte d'une des constructions les plus belles et les plus importantes des siècles passés, lors même que l'édifice devrait disparaitre dans l'avenir. Nous disons que ces données n'étaient que relativement complètes; c'est que quelques-unes des parties avaient trop souffert et que d'autres étaient entièrement tombées en ruines, ce qui n'avait permis d'en restituer les formes et les ornements qu'en partie et approximativement, en les comparant avec d'autres fragments. La réserve que nous venons de faire se rapporte aussi aux bas-reliefs. Les murs d'enceinte s'étaient affaissés dans plusieurs endroits et avaient detruit ainsi plusieurs des tableaux qui en ornaient les parois, ou bien les avaient enfouis sous les décombres; d'autres n'avaient pu être dégagés de la terre qui les couvrait, parce qu'on avait craint de les voir s'écrouler à leur tour. Sur les 1604 bas-reliefs qui ornaient les parois des cinq galeries, 616 étaient restés inconnus, ce qui avait fait disparaître dans plusieurs endroits le rapport par lequel les differents bas-reliefs avaient probablement été reliés.

Quant aux lithographies qui avaient été faites dans les bureaux du Génie, du moins sous la surveillance du Directeur de ce corps, d'après les premiers dessins, c'est-à-dire d'après ceux que M. Wilsen avait ébauchés à titre d'essai, elles avaient été remises au comité-directeur de la Société de Batavia et avaient excité l'admiration générale »par la justesse incomparable et la finesse exemplaire du travail" [1]); elles furent expédiées ensuite au Ministère des Colonies, et celui ci les remit au comité-directeur de l'Institut Royal pour la connaissance des langues, des pays et des peuples des Indes néerlandaises [2]); toutefois, avec l'avis qu'une publi-

1) Voyez le Rapport de la dite Société intitulé: *Verslag van den staat der werkzaamheden van het Bataviaasch Genootschap*, présenté dans l'assemblée générale du 13 Septembre, 1850 page 10.

2) Koninklijk Instituut voor de taal- land- en volkenkunde van Nederlandsch Indië.

cation risquait de devenir trop étendue et présentait de trop grands inconvénients pour qu'on osât l'entreprendre à Java même; que, du reste, il ne serait possible de juger de l'étendue réelle du travail que lorsque tous les dessins auraient été faits.

On fut par consequent d'avis, idée qui pouvait convenir au Ministre que le travail de la lithographie ne se ferait nullepart mieux que dans les Pays-Bas. Il est vrai que les lithographies qu'on avait envoyées de Java méritaient tout éloge, et que les artistes qui les avaient fournies furent jugés parfaitement à la hauteur de leur tâche; mais le service du Génie à Java réclamait exclusivement leurs forces et leur talent pour d'autres travaux. Il ne restait donc plus qu'à entreprendre le travail de la lithographie dans les Pays-Bas, et à faire envoyer régulièrement les dessins de Batavia au ministère des Colonies.

Mais avant qu'on en fût là, le comité-directeur de l'Institut Royal, qui avait continué à suivre la marche de cette affaire avec le plus grand intérêt et qui avait toujours été informé et consulté par le ministère des Colonies, avait cru devoir mettre en doute l'exactitude des dessins originaux, dont il avait eu quelques-uns seulement sous les yeux. Il ne serait possible, d'ailleurs, d'apprécier au juste le degré d'exactitude que l'artiste avait atteint, que si l'on pouvait charger un spécialiste compétent de comparer sur les lieux mêmes les dessins avec les originaux. Il faudrait au moins de nouvelles épreuves, avant de pouvoir se prononcer sur ce point avec une certitude suffisante.

Personne ne doutait de la compétence de M. Wilsen à remplir la tâche dont il avait été chargé. Les excellents croquis de quelques-uns des bas-reliefs qui avaient déjà été envoyés en Europe, témoignaient assez en faveur de son talent d'artiste. Mais il y avait plus. Il avait fait preuve, en outre, de son intérêt pour l'objet de ses recherches, de son esprit scientifique, de son désir sincère de reproduire d'un côté les formes visibles de l'édifice

magnifique et de ses ornements, et de pénétrer d'autrepart dans l'esprit qui avait inspiré la construction, dans l'idée de l'ensemble, dans la signification des statues et des images qui en décoraient les différentes parties. Toutes ces excellentes qualités se retrouvaient dans l'intéressant travail intitulé *Bôrô-Boudour*, qui avait paru de sa main, il y avait quelques années, en 1852, dans la Revue dite *Tijdschrift voor Indische taal-, land- en Volkenkunde*, publiée par la Société de Batavia, 1e Année, 3e et 4e livraisons, pages 235—299. Cependant certaines expressions dont l'auteur s'était servi dans ce travail (pages 255, 256) avaient fait naître des doutes sur le caractère absolu, entièrement irréprochable de sa compétence. On se demandait si l'artiste, en traçant ses dessins, avait toujours agi avec cette exactitude parfaite qui devait être indispensable pour une juste appréciation de l'original, et dont l'antiquaire ne pourrait se passer sous aucun prétexte. Monsieur Wilsen assurait lui-même qu'il avait restauré ce qui manquait d'après les parties bien conservées, et qu'il avait tâché de reproduire Bôrô-Boudour, non pas tel qu'il l'avait trouvé, mais tel que l'édifice avait été autrefois. D'autrepart, il ne voulait appliquer cette observation qu'à l'édifice seul, non pas aux bas-reliefs; et il assurait toujours qu'il n'avait rien ajouté ou rien embelli. Comment cette dernière assertion s'accordait-elle avec l'idée d'une restauration des parties qui manquaient? Et ne devait-on pas supposer que la liberté qu'il avait cru pouvoir se permettre pours les images et les ornements d'architecture, eût fait sentir son influence dans tout le travail du dessinateur? On savait que les sculptures originales de l'édifice n'étaient pas parvenues jusqu'à nous complétement intactes; on n'osait même admettre qu'un seul bas-relief de quelque étendue eût été conservé dans son état primitif. Mais alors n'avait on pas ainsi le droit de vouloir retrouver ces dégâts, ces lacunes, ces défauts sur des dessins qui prétendaient être exacts? Or, on n'en retrouvait pas assez sur les quelques échantillons qui

étaient parvenus à la connaissance du comité-directeur de l'Institut.

Il n'y aurait eu d'autre moyen d'arriver à une certitude voulue sur ce point, que d'inviter un archéologue à collationner les dessins avec les originaux, et d'y faire apporter les corrections nécessaires d'après les indications de ce spécialiste; puis il aurait fallu marquer par quelque signe spécial les endroits où l'on aurait ajouté ou restauré certaines choses en se fondant pour cela sur des données plus ou moins certaines. Mais une révision générale sur une si grande échelle devait paraître irréalisable. Il fallait y renoncer, et l'on se demandait s'il ne serait pas possible d'arriver en partie à la certitude voulue, en faisant quelques essais dans le détail. Ne pourrait on pas, par exemple, charger un autre artiste compétent de dessiner quelques bas-reliefs, choisis de préférence parmi les mieux conservés; puis, après s'être assuré de l'exactitude de ces dessins, les envoyer dans les Pays-Bas en même temps que ceux qui avaient été faits auparavant des mêmes tableaux? En comparant entre eux ces deux dessins de différents artistes on devait pouvoir évaluer à peu près le degré de confiance que méritaient en général les dessins de M. Wilsen, et l'on saurait en même temps s'il conviendrait, ou non, de soumettre ces dessins à l'examen spécial d'un juge compétent, pour que celui-ci les confrontât avec les originaux et y fît apporter les corrections nécessaires avant que le lithographe abordât sa partie du travail.

Son Excellence le Ministre fit part de ces réflexions au Gouvernement des Indes; celui-ci les prit en sérieuse considération et provoqua un examen ultérieur; le Directeur du génie donna son avis, M. Wilsen ses éclaircissements, et voici la conclusion: c'est qu'à Batavia on maintenait le jugement favorable qu'on y avait porté sur les dessins, et que l'occasion manquait de faire les essais voulus. D'ailleurs M. Wilsen assurait positivement qu'il ne s'était pas permis la moindre liberté dans ses reproductions des bas-reliefs, qu'il se portait pleinement garant de l'exactitude de ses

restaurations dans quelques parties de l'édifice et dans quelques ornements d'architecture, dont il avait facilement pu retrouver la forme primitive dans les fragments qui en étaient restés ou dans les parties correspondantes. Tout ce qu'il s'était permis pour les bas-reliefs, en fait de restauration, avait été de réunir par le dessin les pierres qui s'étaient disjointes, et de rétablir ainsi la liaison entre les divers fragments des images et des tableaux.

Que pouvait-on faire sinon accepter ces affirmations très positives et se soumettre au jugement favorable du Gouvernement des colonies? Les raisons alléguées étaient d'ailleurs assez acceptables. Plus tard, cette bonne opinion se confirma; à mesure qu'arrivait un nombre toujours plus grand de dessins on pouvait s'assurer que les dégâts et les lacunes avaient été respectés, que bien loin de les faire disparaître ou de les masquer, le dessinateur les avait signalés en y ménageant du blanc, ou en traçant tout au plus des lignes pointillées. Enfin, lorsque l'occasion se présenta de confronter les dessins de M. Wilsen avec la reproduction exacte de quelques bas-reliefs, dont il avait été possible de faire des photographies, le dernier doute se dissipa.

Cette appréciation favorable ne put tomber en partage aux dessins du collaborateur de M. Wilsen, M. Schönberg Mulder. Tandis que ceux du premier reproduisaient incontestablement le caractère indien, tant des personnages que des situations, on n'avait pas même besoin d'étudier longtemps les dessins du second pour voir que le caractère local et la physionomie propre en avaient complétement disparu. M. Schönberg Mulde rétait excellent pour le dessin d'architecture; mais le dessin artistique, le dessin au crayon n'était pas son affaire. Les parties du corps humain, surtout les figures, les mains, les pieds étaient presque toutes manquées; plus d'un tableau donnait aux personnages des attitudes et des poses impossibles, entièrement exclues par ce qn'on savait de certain des originaux. Impossible d'admettre

qu'un monument d'une valeur artistique aussi grande eût jamais péché par les défauts dont fourmillait le travail de M. Schönberg Mulder.

Le mal était grave; comment y remédier? M. Wilsen, qui fut consulté, regretta vivement qu'on ne l'eût écouté plus tôt, lorsqu'il avait fait des objections très sérieuses contre le choix du collaborateur qu'on lui avait donné; ses réclamations restant sans réponse, il avait dû se soumettre et avait accepté les dessins malgré leurs défauts très réels. Maintenant le remède n'était plus facile à trouver. La nature du papier dont on s'était servi défendait d'y faire des ratures et des corrections; d'ailleurs, M. Wilsen n'avait pas le temps de se charger d'une nouvelle tâche à côté de celle qui lui était dévolue. Il avait espéré qu'il lui resterait toujours l'occasion de rendre le lithographe attentif aux défauts des dessins en question et de les faire corriger ainsi tant bien que mal sur la pierre.

Mais, depuis qu'il avait été résolu de transporter le travail lithographique de Java dans les Pays-Bas, il fallait abandonner la perspective de profiter des indications personnelles de M. Wilsen, supposé même que ces indications eussent été suffisantes, sans qu'il y eût eu confrontation expresse des dessins avec les originaux. M. Wilsen, dans une lettre au Gouvernement, conseilla de confier le travail de correction à un artiste compétent; un tel homme, pensait-il, pourrait réussir sans trop de peine à faire disparaître les formes grotesques et monstrueuses des traits de la figure, des mains et des pieds; il lui suffirait de consulter les modèles que lui fournissaient les dessins des statues de Bôrô-Boudour, et pour le reste il n'aurait qu'à s'inspirer de l'esprit général de toute la construction et à se familiariser avec le type bouddhiste qui se retrouvait dans tous les détails.

L'intention était bonne; mais pouvait-on attendre quelque chose d'un tel remède? Certes, il y avait quelques détails qui admettaient ce travail de correction; il était probable qu'on réussirait à redresser des fautes de dessin qui revenaient à chaque instant, telles que la forme des lèvres,

du nez, des doigts, des orteils, et d'autres détails de ce genre; on pourrait même essayer de changer un peu l'attitude des mains et des pieds, bien que ceci fût déjà plus difficile; d'ailleurs on l'a fait pour autant que la responsabilité du correcteur le permettait. Mais partout où le crayon de M. Schönberg Mulder avait mal dessiné des images entières ou des parties du corps plus importantes, partout où il s'était trop écarté de l'original, où il avait défiguré la nature, on ne pouvait songer à apporter des corrections, à moins d'avoir pu consulter préalablement les originaux.

Tout cela ne laissait pas que d'être fort regrettable. Les dessins de M. Schönberg Mulder, du moins dans la partie qui représente les bas-reliefs, n'ont de valeur que pour l'aspect général des tableaux; mais pour tous les détails que l'antiquaire ne sacrifie qu'à contre-coeur, ils ne donnent absolument rien, et pour l'histoire de l'art on n'y gagne pas davantage.

Nous nous sommes permis de nous écarter sur quelques points des dessins originaux, notamment dans les endroits où il était trop visible que le dessinateur n'avait pas reproduit exactement les détails de l'édifice, par méprise ou par d'autres causes. Pour citer un exemple: le dessinateur avait flanqué les portes des différentes galeries de bas-reliefs, qu'on a pu trouver sans doute sur les galeries, mais non pas aux endroits indiqués. Eh bien, nous avons écarté ces bas-reliefs déplacés, et nous n'avons flanqué les portes que de cadres vides. Autre exemple: les voûtes des portes n'avaient été reproduites qu'en partie et sans beaucoup d'exactitude; or, des documents conservés dans le Musée Royal d'Antiquités nous permettaient amplement de combler cette lacune, et nous avons par conséquent pu indiquer chaque voûte particulière par des ombres spéciales.

Le travail entra dans un nouveau stade, lorsque le Département des colonies n'avait reçu encore qu'une partie relativement assez petite des dessins, et lorsque, ne pouvant juger encore que très imparfaitement de

l'étendue que prendrait le travail et du chiffre qu'atteindrait le total des dessins, il fallait se faire un jugement sur la base fragile de données dont l'insuffisance a été démontrée plus tard. En dépit de l'état très imparfait des conditions où l'on se trouvait encore, on commença à s'occuper sérieusement de faire lithographier les dessins. M. C. W. Mieling, lithographe royal à la Haye, fit un échantillon de gravure dont il soumit l'épreuve au jugement du Ministre en Novembre ou en Décembre 1855. Les experts que le Ministre consulta en opinèrent assez favorablement, et leur avis parut offrir assez de garanties pour qu'on se crût libre de confier à M. Mieling le travail de la lithographie. Une résolution ministérielle du 26 Février 1856, L. A. n°. 1, modifiée en quelques points par une résolution du 12 Mars de la même année L. A. n°. 23, fixait les conditions du travail. Peu après, par missive du 19 Avril suivant, L. A. n°. 22, le Ministre invita l'Institut royal des langues, des pays et des peuples des Indes orientales (Koninklijk Nederlandsch Instituut van Indische taal-, land- en volkenkunde) à surveiller ce travail »dans l'intérêt de l'entreprise, en se conformant aux conditions stipulées, et à renseigner le Ministre toutes les fois que le comité-directeur de l'Institut le jugerait convenable". L'Institut se rendit naturellement à cette invitation très honorable, et comme il devait préférer de confier cette oeuvre de surveillance à un seul de ses membres, notamment à quelqu'un qui eût fait des antiquités sa branche spéciale, ce fut moi qu'on désigna.

Dès que je fus entré en fonctions M. Mieling me remit les premières épreuves, celles des bas-reliefs qui couvraient la paroi postérieure de la deuxième galerie. Elles n'étaient pas très encourageantes; il fallait un temps énorme pour indiquer toutes les fautes et toutes les erreurs; la correction exigeait tant de peine que je commençais à craindre de ne pas suffire à la tâche et que je désespérais réellement de mener ce nouveau devoir de front avec mes autres obligations. Heureusement l'expérience

des graveurs augmentait peu à peu; ils comprenaient toujours mieux la nature du travail, et les perspectives s'éclaircissaient ainsi pour moi. De temps en temps seulement je me sentais replongé dans l'ancienne obscurité; c'est-à-dire toutes les fois qu'un changement de personnel amenait de nouveaux graveurs dans les ateliers de M. Mieling et mettait le travail entre des mains mal ou insuffisamment expérimentées.

Quand on eut gravé sur pierre un nombre assez considérable de dessins et que tout fut prêt pour l'impression, il se présenta une nouvelle difficulté; je l'avais prévue, mais je n'avais pu l'écarter à temps, parce que les premiers arrangements avaient été pris sans moi. J'avais conseillé au Ministre de ne pas projeter, ou plutôt, de ne pas fixer un plan de publication, de ne pas conclure au moins de contrat officiel en cette matière avant d'avoir reçu tous les dessins, ce qui seul permettrait de calculer à peu près l'étendue que devait prendre l'ouvrage. Mon avertissement était venu trop tard; le Ministre avait déjà signé la résolution par la quelle le travail fut confié à M. Mieling; le Gouvernement avait fixé les conditions et s'était lié pour y répondre, et M. Mieling avait fait préparer un nombre assez considérable d'épreuves avant qu'on eût fait un plan, avant même qu'il eût été possible d'en faire un à défaut de la collection complète des matériaux.

Il était convenu que l'ouvrage contiendrait en tout au moins 352 planches, grandes et petites; mais rien n'avait été fixé sur les dimensions à donner à ces planches, et il n'avait pas été possible de juger par les quelques dessins qui, dans les premiers temps, avaient été envoyés de Java, du caractère propre, du travail plus au moins fini qui distinguait les unes des autres les grandes et les petites planches. Un hasard malheureux avait amené ici une méprise fâcheuse, lorsque de Java on avait envoyé une lithographie à titre d'échantillon; cette lithographie se composait d'une planche qui contenait deux ou trois bas-reliefs; les feuilles

avaient été coupées en autant de morceaux qu'elles contenaient de bas-reliefs, et avaient été remises à M. Mieling sous cette forme; ajoutez que les bas-reliefs isolés, non pas les grandes feuilles, étaient numérotés; et l'on comprendra que M. Mieling, aussi bien que le Ministre qui avait signé la résolution, se soit imaginé que l'ouvrage devait se composer de 352 dessins, les petits du format de chacun des bas-reliefs isolés, les grands de dimensions indéterminées. Ce chiffre avait été emprunté à des données venues de Java; mais il devait y avoir erreur, parce que la signification attachée au mot »dessin" n'avait pas été la même à Java qu'ici. Là, on avait appelé de ce nom les feuilles couvertes de dessins; ici, on l'avait appliqué aux divers fragments de ces feuilles. Jugez de la surprise et de l'embarras lorsqu'on sut enfin, après avoir reçu la collection complète des planches, que l'ouvrage devait se composer, d'abord d'une douzaine de planches plus grandes, ensuite, non pas de 352, mais d'au delà de 700 dessins, le mot pris dans le sens que le Ministre avait adopté dans sa résolution et qui avait été pris pour base des conditions dont on était convenu avec M. Mieling. Un autre inconvénient était venu compliquer l'affaire: c'est qu'on avait remis à M. Mieling un certain nombre de grands et de petits dessins, sans lui donner le moindre renseignement sur le format à adopter, ou sur d'autres détails, et que le chef de l'atelier avait mis ses graveurs à l'oeuvre, sans avoir fait un plan ou sans avoir demandé des éclaircissements sur la question du format ou sur les dimensions à donner à ces lithographies. Chose inconcevable! il avait abandonné au hasard la question de savoir s'il serait jamais possible de réunir toutes les planches dans un volume d'une dimension convenable.

On ne vit bien toutes ces difficultés que lorsque le travail était déjà passablement avancé; le nombre des pierres préparées et approuvées, et qui auraient pu être livrées ainsi à l'impression, avait tellement augmenté qu'il manquait des pierres pour y graver les nouveaux dessins, et qu'il

n'était pas possible de remettre plus longtemps le tirage de quelques exemplaires. Il n'y avait pas d'inconvénient à tirer sur une même planche deux dessins gravés sur des pierres différentes; mais il était devenu assez difficile de trouver un format qui pût convenir à des dessins de dimensions aussi variées.

Il était fort heureux que la plupart des grands dessins n'eussent pas été compris dans les premiers envois; une vue de Bôrô-Boudour avait seule été dessinée au crayon sur pierre. Que ferait-on de ce dessin d'un format exceptionnel? On songea un moment a le couper en deux et à le répartir sur deux planches; mais on revint de cette idée; la nature du dessin n'aurait pas permis de réunir ces deux planches en une seule, si on l'eût désiré. On aurait pu faire autre chose encore, rapetisser les proportions du dessin et le réduire ainsi aux dimensions d'une seule planche; mais la finesse et l'exactitude du dessin auraient trop souffert de cette réduction; d'ailleurs, l'une et l'autre de ces deux moyens auraient notablement augmenté les frais, et je n'osais conseiller au Gouvernement de s'imposer de nouveaux sacrifices pécuniaires. Il ne restait donc plus qu'à faire exception pour ce dessin et à ne pas lui appliquer le format qu'on avait adopté pour le reste. Voilà comment cette planche est restée la seule qui n'ait pu être comprise dans la reliure d'ensemble; il fallait la plier en deux, à moins de la laisser en dehors de l'ouvrage et de l'encadrer pour en orner son salon ou son cabinet d'étude. Pour les autres grands dessins, il fut résolu qu'on les couperait en autant de feuilles que réclamerait le format adopté, sauf à réunir plus tard ces parties lorsqu'on voudrait en faire usage.

La différence des deux acceptions données au mot de »dessins" amena encore un autre inconvénient. C'est que le nombre des petits dessins menaçait de s'élever à peu près au double du chiffre dont le Ministre avait parlé dans son contrat avec M. Mieling. Fallait-il s'en tenir à

cette signification malencontreuse, qu'on avait eu le malheur et le tort d'adopter dans les pièces officielles? Mais on voit d'ici les frais énormes que devait entraîner cette augmentation de dessins. D'après la distribution qui fut enfin adoptée, l'ouvrage devait se composer de douze grandes planches coupées en morceaux et réparties ainsi sur un chiffre de vingt-deux planches d'un format conforme à celui des planches plus petites; celles-ci devaient contenir deux bas-reliefs au lieu d'un seul; ce qui devait entraîner un double travail pour un nombre d'au delà de cent quatre-vingts planches, et une augmentation de frais que je fus chargé par le Ministre de régler avec M. Mieling. Je fixai un chiffre qu'on pouvait adopter dans les circonstances données, et une résolution ministérielle, datée du 5 Décembre 1857, enregistrée sous L. A. n°. 13, cassa celle du 12 Mars 1856 et régla définitivement l'affaire.

Il pouvait sembler maintenant qu'on touchait à la fin des préambules, que le travail pourrait être repris avec ardeur, poursuivi régulièrement et achevé à l'époque voulue et fixée, n'était ce pour le travail tout entier, du moins pour la préparation et le tirage des planches.

Eh bien, loin de là! De nouvelles déceptions survinrent; nos plus belles attentes se changèrent en illusions par suite des retards et des lenteurs désespérants de M. Mieling. Si l'on avait voulu s'en tenir aux conditions arrêtées, il aurait dû fournir au moins dix planches par mois, tirées à cinq cents exemplaires; ce qui ferait pour le travail entier un espace de trois ans et demi, quatre ans au plus, et ce qui en faisait prévoir la fin dans les derniers mois de 1861. La première épreuve portait la date du 5 Mai 1857; ce fut au moins ce jour-là que je confrontai l'épreuve avec l'original du dessin; et cependant, ce ne fut que le 20 Avril 1867, six ans après le temps convenu, que M. Mieling m'avait mis en état de lui envoyer l'épreuve de la dernière planche munie de mon »imprimatur". Souvent il se passait deux ans avant que je reçusse la révision corrigée d'une

épreuve que j'avais confrontée avec l'original et renvoyée à M. Mieling accompagnée de mes observations. Aussi me vis-je réduit, en désespoir de cause, à une mesure un peu rigoureuse. Je refusai net à M. Mieling de confier de nouveaux dessins au travail de ses lithographes, jusqu'à ce qu'il m'aurait fourni préalablement les imprimés définitifs des épreuves corrigées que j'attendais depuis plusieurs années. Vers la fin de 1865 M. Mieling fut nommé directeur de l'imprimerie de l'État, avec l'autorisation toutefois de continuer les grandes publications dont le travail n'avait pu être achevé. Bôrô-Boudour était du nombre de ces ouvrages, et avant de se défaire de ses occupations, M. Mieling fit tirer dans ses ateliers ce qui lui restait des gravures. Les couvertures des livraisons munies du titre et d'une vue de Bôrô-Boudour, qui avaient déjà été préparées et dont l'épreuve avait été approuvée, ont été tirées plus tard dans un autre atelier.

Le changement qui s'était opéré dans les fonctions de M. Mieling devait amener encore un autre changement dans ses rapports avec la publication de Bôrô-Boudour. Il avait cessé d'être libraire-éditeur, et ne pouvait ainsi se charger de l'édition complète et de l'exploitation de l'ouvrage. Il fallait conclure un contrat avec un autre libraire. Je crus pouvoir recommander M. E. J. Brill, libraire-éditeur à Leide, et je me vis autorisé par décret royal du 13 Août 1867, n°. 62, que le Ministre des Colonies porta à ma connaissance dans sa missive du 31 du même mois Lit. A^{a2}. n°. 18, à conclure avec M. Brill un contrat en règle pour tout ce qu'il restait encore à faire, conformément à un projet qui avait été approuvé par le Ministre, et qui me fut remis.

Cependant tous les exemplaires qui avaient déjà été tirés et qui portaient le timbre du Ministère, reposaient encore dans les magasins de M. Mieling. Comme celui-ci devait être détaché entièrement du travail, il fallait commencer par le décharger de la responsabilité d'avoir à garder plus de

200,000 planches. M. Mieling fut autorisé à remettre ce dépôt à M. Brill. Mais celui-ci n'était pas préparé à recevoir une collection aussi volumineuse; l'espace nécessaire lui faisait défaut, et il ne put que recevoir les paquets et les enfermer dans ses magasins, se réservant de vérifier le nombre des exemplaires et d'apprécier l'état où ils lui étaient parvenus, dès qu'il trouverait le temps et l'espace nécessaires. Lorsqu'enfin cet examen put avoir lieu, nouvelles déceptions! Il y eut cinq planches dont on ne trouva aucun exemplaire, bien que toutes eussent été gravées, confrontées, approuvées et remises à M. Mieling, qui en avait accusé réception. On comprend que M. Mieling fut chargé de refaire ces planches à ses propres frais, ce qui ne se fit pas cependant sans entraîner de nouveaux retards. Ceci arriva vers la fin de 1869. En attendant M. Brill avait continué à recueillir les planches et à les réunir en livraisons. Ce travail terminé, il se trouva qu'on n'avait pu réunir que 465 exemplaires complets, au lieu des 500 (400 sur papier de gravure, et 100 sur papier teint) dont il avait été convenu.

Il est clair qu'on ne pouvait pas se résigner à cet état de choses et que M. Mieling fut chargé de combler ces lacunes; pour cela cinq planches durent être gravées derechef, pour être remises à Mr. Brill, avec un certain nombre d'exemplaires qui étaient demeurés dans les magasins de M. Mieling. Enfin, dans les derniers mois de 1871 la triste affaire pouvait être considérée comme terminée. Et encore avait-il fallu sacrifier treize exemplaires de planches différentes qui n'auraient pu être fournis à moins de les faire graver de nouveau et d'exposer ainsi le travail à de nouveaux retards.

Le lecteur s'étonnera peut-être de nous entendre raconter au long tous ces incidents les uns plus fâcheux que les autres; mais ils font partie de l'histoire de cette entreprise intéressante, pour laquelle le Gouvernement s'est imposé de si grands sacrifices, et ils doivent rendre compte des retards interminables qui ont arrêté la publication de cet ouvrage. De plus

d'un côté s'élevaient des murmures contre la lenteur excessive du travail; et une feuille hebdomadaire, le *Spectateur néerlandais* [1]), avait publié un article d'un inconnu écrivant sous le pseudonyme de Kromolecsono, intitulé *de Kunst in Nederlandsch Indië (l'art dans les Indes néerlandaises)*, dont l'auteur était allé jusqu'à dire que »M. Wilsen n'aurait probablement jamais la satisfaction de voir paraître son travail." Je tâchai de dissiper ces sinistres prévisions par une rectification, que j'envoyai à la dite feuille le 9 Novembre de la même année, et qui fut acceptée; j'y rappelai tout ce qui avait été publié sur les travaux préparatoires et sur la marche de l'ouvrage depuis 1855 dans les *Bijdragen voor Taal- land- en volkenkunde*, publication annuelle de *l'Institut Royal des langues, des pays et des peuples des Indes néerlandaises.* Mais depuis lors bien des années se sont écoulées, et plusieurs ont pu se demander avec raison s'il ne fallait pas renvoyer définitivement cette attente dans la catégorie des illusions. Comme on savait en général que j'avais été chargé de conduire l'affaire, on pouvait supposer que je ne la prenais pas à coeur. Une apologie était désormais indispensable. J'avais à me défendre contre des soupçons possibles et naturels jusqu'à un certain point, j'avais à dégager entièrement ma responsabilité; et pour cela il fallait raconter en détail la marche des choses et dépouiller tous les dossiers que j'avais à ma disposition. Voilà ce qui explique, et justifie sans doute, l'exposé qu'on vient de lire.

Il me reste encore à donner quelques détails sur le texte de l'ouvrage.

Le Gouvernement avait commencé par ne demander l'avis de l'Institut Royal mentionné que sur l'exécution des planches; comme délégué spécial du comité-directeur pour cette affaire je n'avais donc eu qu'à m'occuper du travail

1) *Nederlandsche Spectator* du 8 Sept. 1860, n°. 36. p. 282.

lithographique, notamment à confronter les épreuves avec les dessins originaux, et en outre à chercher la meilleure distribution des planches et le format le plus convenable. Mais bientôt après il fallut étendre mon travail au texte, puisque le Ministre des colonies, dans sa missive du 19 Avril 1856, L. A. n⁰. 22, exprima le désir d'entendre aussi sur ce point-là l'avis du comité-directeur de l'Institut.

Dans le 6ième alinéa de sa résolution du 31 Mars 1849 n⁰. 4 le Gouvernement des Indes avait demandé, entre autres, à la société de Batavia, si elle se sentait en état de rédiger le texte et si elle y était disposée. Dans les premiers mois de 1856 la société n'avait pas encore envoyé de réponse affirmative. En attendant M. Wilsen avait publié un article remarquable dans le premier volume de la Revue dite *Tijdschrift voor Indische Taal- Land- en Volkenkunde* année 1853, intitulé *Bórô-Boudour* et contenant les résultats des recherches qu'il avait pu faire en préparant ses dessins. Plus tard il avait écrit un mémoire plus étendu, intitulé *Bôrô-Boudour expliqué en rapport avec le Brahmanisme et le Bouddhisme*[1]), dont il avait mis le manuscript à la disposition du Gouvernement des Indes. Le comité de la Société de Batavia, qui avait inséré le premier article de M. Wilsen dans sa Revue, avait fait des difficultés pour le second, le jugeant »trop étendu, et en »outre trop fantastique, manquant de science solide." Nous aurons l'occasion de revenir sur cette critique, qui ne me paraît pas tout à fait équitable. Le Département militaire des Indes s'était montré disposé à faire imprimer le travail, après que l'auteur l'aurait soumis à une révision, condition que celui-ci s'était empressé d'accepter. Mais ces bonnes intentions n'ont jamais pu être effectuées par suite de raisons qu'on peut essayer de deviner, mais qui n'ont jamais été portées à la connaissance du public. En attendant, le manuscript reposa quelques

---

1) *Bórô-Boedoer verklaard in verband met het Brahmanendom en het Boeddhisme.*

années dans les Archives de la Société de Batavia. M. J. F. G. Brumund, membre du comité de la Société, qui s'était déjà fait une réputation par ses écrits sur les anciens monuments de Java, et qui s'occupait en 1855 d'écrire une description de Bôrô-Boudour, s'offrit pour la révision du travail de M. Wilsen en vue d'une publication dans les *Mémoires* de la Société. Si je ne me trompe, l'offre fut acceptée. Il existe en effet une lettre de cabinet du Gouverneur-Général au Ministre des colonies en date du 6 Février 1856 n°. 33 L. N., où ce haut fonctionnaire soulève l'idée d'ajouter aux planches une description exacte de la manière dont le travail avait été fait; si l'article que M. Brumund était en train de préparer pouvait servir à ce but, on pourrait, d'après la proposition du Gouverneur-Général, emprunter ces feuilles aux *Mémoires* de la dite Société et les faire imprimer avec les planches de Bôrô-Boudour. On pourrait offrir de la part du Gouvernement des exemplaires de l'ouvrage à des sociétés savantes consacrées à l'étude des antiquités et de la littérature orientales et à quelques savants éminents dans ces branches, en les priant de contribuer par leur science à expliquer et à faire apprécier l'ancien monument.

On comprend qu'il était excessivement difficile, impossible même, de prononcer un jugement bien fondé sur le texte, ou d'établir un plan pour cette partie du travail, sans avoir eu l'occasion d'étudier très exactement tous les matériaux qui devaient entrer ici en ligne de compte, surtout le manuscript de M. Wilsen. On avait assez pu voir par l'article qui avait paru de lui dans la Revue citée, qu'il était homme à donner des observations aussi judicieuses qu'intéressantes, lors même que tel ou tel passage de ce même article pourrait justifier dans une certaine mesure la critique que le comité de la Société de Batavia, d'accord avec M. Brumund, avait faite du second travail de M. Wilsen. Quoi de plus naturel d'ailleurs, que de voir un homme, qui en cette matière était plutôt artiste, qu'érudit, suivre un peu trop son imagination. Il y avait lieu néanmoins

d'attacher une très grande importance au moindre fait, à la moindre idée venue de lui; toutes ses communications pouvaient être considérées comme indispensables. Personne n'avait vecu autant que lui avec les ruines de Bôrô-Boudour; il en avait examiné les plus petits détails, les moindres finesses, il avait essayé de pénétrer dans l'esprit de l'architecte et des artistes. Il avait pu étudier le monument toujours de nouveau et tant qu'il avait voulu; par suite d'une comparaison réitérée des différents bas-reliefs, il avait eu, plus qu'aucun autre, la chance de retrouver le fil conducteur dans ce dédale de tableaux. Il pouvait donc paraître au moins probable, que M. Wilsen plus que tout autre, aurait bien saisi l'idée fondamentale de toute la construction, notamment celle des bas-reliefs

En attendant que je trouverais l'occasion de prendre connaissance du manuscrit de M. Wilsen, et en me réservant ce plaisir, je crus pouvoir donner en considération au Ministre d'inviter M. Wilsen à mettre à la disposition du Gouvernement tout ce qu'il possédait en fait d'explication de ses plans et de ses dessins: d'abord, le texte indispensable qu'il avait déjà préparé, ensuite un recueil de toutes les observations et de toutes les découvertes qu'il avait pu faire en rapport avec l'idée de l'édifice, des bas-reliefs et des autres décorations, ce qui serait encore à faire. J'ajoutai qu'il me paraissait convenable de remettre les matériaux de M. Wilsen avec ce qui avait déjà paru de la main d'autres artistes et d'autres savants, ou ce qui devait paraître encore (par exemple le travail de M. Brumund), à une commission néerlandaise; celle-ci, assistée d'un architecte compétent, aurait ensuite à faire de ces matériaux un travail d'ensemble concis mais complet qui pût servir de texte à l'ouvrage; le texte pourrait être mis à la disposition des souscripteurs soit gratis, soit à un prix modique, et le tout pourrait être accompagné d'une préface, renfermant un aperçu de la manière dont tout le travail avait été entamé et mis à exécution.

Le Ministre approuva ces idées et écrivit bientôt au Gouverneur-Général

le priant d'insister auprès de la Société de Batavia ou de M. Brumund, pour que le travail de ce dernier pût bientôt être achevé; le Gouverneur-Général devait demander en outre à M. Brumund la permission de faire publier son travail comme texte de l'ouvrage, en hollandais d'abord, ensuite si le Gouvernement le jugeait convenable, accompagné d'une traduction française; cette mesure n'ôterait rien à son droit personnel de le faire paraître dans les *Mémoires* de la Société.

Dans sa prochaine missive au Ministre le Gouverneur-Général communiqua à son Excellence le contenu d'une lettre de M. Brumund au Secrétaire Général du Gouvernement des Indes, du 9 Juillet 1856, portant que M. Brumund avait eu pendant quelques mois à sa disposition les planches et le manuscrit de M. Wilsen, et qu'il était disposé à remettre au Gouvernement sa »Description comparée et critique de Bôrô-Boudour" (vergelijkende en beoordeelende beschrijving van Bôrô-Boedoer) pour en faire faire une traduction française et pour la publier en même temps que les dessins. Il s'engagea en outre à achever le travail qu'il avait préalablement destiné aux publications de la Société de Batavia, vers la fin de 1856 ou au commencement de 1857. Avant de passer à cette mesure M. Brumund désirait revoir Bôrô-Boudour, qu'il avait déjà visité deux fois; dès que ce voyage serait terminé il comptait demander un congé de deux ans pour se rendre aux Pays-Bas, après s'être arrêté en passant à Ceylan et à Bombay, afin d'y étudier les édifices bouddhiques; enfin il aimerait que la traduction fût faite dans les Pays-Bas sous sa direction personnelle. Il ne put consentir cependant à laisser critiquer son travail en dehors de lui et à y voir ajouter des annotations, dont la justesse et la valeur lui paraîtraient peut-être contestables.

Les difficultés restaient donc absolument les mêmes pour le comité-directeur de l'Institut, en ce qui concernait la rédaction du texte de l'ouvrage. Comment faire un plan pour cette partie du travail? et com-

ment faire usage de la description de M. Brumund sans qu'on eût eu l'occasion d'en prendre connaissance?

Le comité-directeur trancha la difficulté en maintenant son avis, que le Gouvernement ne devrait pas s'engager à publier le travail de M. Brumund à titre de texte explicatif des planches, ou même à l'insérer tel qu'il était et en son entier dans le texte qui serait à faire; il ne faudrait provisoirement que lui donner une place parmi les matériaux qui devaient servir ensuite à composer le texte, puisqu'il ne serait possible, en effet, d'apprécier ce travail qu'après en avoir pris connaissance; il y aurait donc à se prononcer ultérieurement sur la question de savoir si la *Description* de M. Brumund pourrait être fondue avec les travaux imprimés et manuscrits de M. Wilsen, ou bien s'il vaudrait mieux faire suivre les différentes parties les unes après les autres, sauf à les unir ensemble d'une façon quelconque.

M. Brumund avait eu l'occasion d'examiner tous les matériaux que M. Wilsen avait fournis; comme on l'avait même autorisé à en faire usage, il était clair qu'il avait dû en profiter pour son travail à lui. On pouvait supposer qu'il se serait empressé de rendre hommage et justice aux mérites de l'éminent artiste, spécialement à l'explication que celui-ci avait donnée des bas-reliefs, où il avait retrouvé le premier une histoire suivie de la vie du Bouddha. Mais enfin, ce n'était là qu'une supposition dont il ne serait possible de vérifier l'exactitude que par une étude consciencieuse du travail de M. Brumund.

Il fallait donc nécessairement que le Gouvernement restât entièrement libre dans l'usage à faire de la *Description* du savant écrivain. En attendant, on pourrait lui fournir l'occasion, ou le soutenir au moins, dans son projet de renouveler sa visite à Bôrô-Boudour, afin d'éclaircir ses idées sur plusieurs points restés obscurs.

M. Brumund aurait, d'ailleurs, toujours la faculté de faire paraître son mémoire dans les travaux de la Société de Batavia, conformément à ses

premières intentions; à la condition toutefois de le faire insérer dans le prochain volume des *Mémoires* de la Société. Sinon, le Gouvernement aurait le droit de le réclamer et d'en disposer à des conditions qu'on réglerait ultérieurement. Au reste, qu'il fût publié ou non à part, le Gouvernement devait rester libre de faire usage de ce mémoire, soit en entier soit en partie, pour le texte explicatif du grand ouvrage de Bòrô-Boudour.

Afin de donner un contrepoids à ces conditions, qui devaient lier M. Brumund, le Gouvernement pourrait s'engager à le soutenir matériellement ou moralement dans son projet de visiter Bòrô-Boudour et d'autres édifices de Java, ce qui ne pourrait lui être indifférent. Un tel arrangement permettrait au Gouvernement, et plus tard à la personne ou à la commission qui serait chargée de rédiger le texte, de maintenir sa liberté entière et de n'avoir à remplir vis-à-vis de personne des obligations dont on voudrait peut-être, mais dont on ne pourrait plus se dégager après.

En attendant, le Gouverneur-Général avait écrit à M. Brumund, le chargeant par résolution du 30 Décembre 1856, n°. 10, »de fournir au gouvernement, dans l'intérêt de la science, une description critique de Bòrô-Boudour. qui pourrait servir de texte explicatif (des planches)". Il est possible que M. Brumund n'eût pas tout à fait tort de conclure des termes de cette résolution, que le travail qu'on attendait de lui ne devait pas être considéré comme faisant partie des matériaux du texte, mais comme le texte lui-même. Mais une telle interprétation aurait été entièrement contraire à ce que le comité-directeur de l'Institut avait jugé utile et à ce que le Ministre avait cru nécessaire. Le Ministre était d'opinion que rien n'autorisait une telle interprétation de sa résolution; que le Gouvernement ne s'était nullement engagé à se servir du travail de M. Brumund tel qu'il était, sans y rien changer; que toutes ses obligations se bornaient à faire usage du dit travail pour la composition du texte, si du moins ce travail paraissait suffisant au point de vue de la science;

l'idée de ranger la *Description* de M. Brumund parmi les matériaux d'où devait sortir le texte, fut donc maintenue. Le Ministre eut soin d'informer le Gouverneur-Général qu'il ne pouvait donner un autre sens au mandat dont M. Brumund avait été chargé, ce qu'il fit dans une lettre en date du 9 Mai 1857 Lett. A. nº. 32/532, et le Gouverneur porta le contenu de cette lettre à la connaissance de M. Brumund le 20 Octobre suivant. Depuis longtemps, du reste, celui-ci avait pu se renseigner sur la vraie portée de son mandat; il avait eu connaissance de plusieurs pièces, notamment aussi des lettres du comité-directeur de l'Institut du 31 Octobre et du 6 Décembre 1856 nº. 79 et nº. 83, dont on lui avait envoyé copie.

En Septembre 1857 M. Brumund avait fait son voyage projeté à Java et achevé sa *Description*, qu'il remit au Gouverneur-Général au commencement d'Octobre. Celui-ci l'envoya sans retard au Ministre des Colonies, et le Ministre l'envoya à son tour au comité-directeur de l'Institut, accompagnée d'une lettre en date du 17 Janvier 1858, Lett. A. nº. 22. Le comité avait déjà reçu auparavant deux autres pièces, c'est-à-dire le manuscrit de M. Wilsen, qui lui avait été envoyé en date du 28 Sept. 1857, Lett. A. nº. 9, et une *Description de quelques bas-reliefs (omschrijving van eenige bas-reliefs)*, par lettre du 4 Novembre 1857, Lett. A. nº. 7; il pouvait donc maintenant être censé posséder toutes les données indispensables pour faire le plan d'un texte convenable et suffisant.

On soumit les pièces à un examen consciencieux, et l'on constata, comme premier résultat de l'examen, qu'il serait convenable de modifier le plan primitif, qui avait été proposé en 1856.

D'après la nouvelle idée, le texte devait contenir aussi bien ce qui avait été fourni par M. Wilsen, que ce qui avait été recueilli et élaboré par M. Brumund, sauf à modifier les données des deux auteurs et à faire usage de ce que l'un et l'autre avaient déjà fait imprimer sur Bôrô-Boudour. Voici la méthode qu'on se proposait de suivre: les travaux de l'un

et de l'autre devaient être publiés à part, de façon à former deux parties parfaitement distinctes; chacune des deux parties devait traiter les points que l'autre avait laissés de côté ou à peine effleurés, ou bien ceux que l'un des deux auteurs avait soumis à un nouvel examen, n'ayant pu se rallier aux conclusions de son collaborateur.

De cette façon le texte devait se composer, pour la partie dûe à M. Wilsen, des chapitres suivants:

Description de l'édifice et de ses détails.

(D'après la notice qui avait paru dans la revue *Tijdschrift van het Bataviaasch Genootschap*, et intitulée *Bôrô-Boudour.*

Description et explication des bas-reliefs.

Signification et destination de l'édifice.

(Ce chapitre devait contenir la signification des images, des coupoles, niches etc., des ornements symboliques et autres).

Histoire de la construction.

(Les traditions que les Javanais en avaient conservées et l'appréciation de l'édifice par les Javanais actuels).

Bôrô-Boudour comparé à d'autres constructions.

Le monument au point de vue de l'art, et

Détails se rapportant à l'histoire de la civilisation, des moeurs et des coutumes de l'ancien Java, á propos des tableaux de Bôrô-Boudour.

La partie dûe à M. Brumund devait fournir les chapitres suivants:

Annotations, objections et suppléments aux articles de M. Wilsen.

Bôrô-Boudour comparé à quelques temples de l'Inde en deça du Gange, surtout aux temples de Java.

De l'époque et des circonstances de la construction et de la décadence de Bôró-Boudour en rapport avec l'ancienne histoire de Java.

M. Brumund pourrait naturellement rédiger, retoucher et compléter les parties de son manuscrit qui devaient figurer dans le texte. Il ne devait

pas avoir trop de peine à rédiger en un seul chapitre ses *annotations*, *objections et suppléments aux articles de M. Wilsen*, puisqu'il avait fait copier l'essentiel du manuscrit de M. Wilsen et qu'il avait conservé l'original ou une copie de la *Description* qu'il avait fournie au gouvernement des Indes; quant aux deux autres chapitres, on n'aurait qu'à les emprunter à son manuscrit, sauf à y ajouter les modifications qu'il pourrait juger désirables ou nécessaires. Ensuite l'ouvrage devait être accompagné d'une traduction française, imprimée soit à part, soit en face du texte néerlandais.

Lorsque le plan fut arrêté, le Ministre jugea convenable de le porter à la connaissance de M. Brumund, qui était retourné en attendant aux Pays-Bas, sans avoir pu donner suite à son idée de visiter les ruines de la Présidence de Bombay et de l'île de Ceylan. Le Ministre désirait s'assurer du concours indispensable du savant auteur. On avait d'autant plus besoin de la collaboration de M. Brumund, que celui-ci avait exprimé lui-même le désir de soumettre certaines parties de son manuscrit à une révision sérieuse, pour les modifier, les rectifier ou les compléter; et qu'en outre il s'était déclaré disposé à entrer en rapport avec des savants néerlandais, dans le but d'entendre leur avis sur ses travaux et de profiter de leur critique.

Malheureusement M. Brumund ne pouvait se rallier au plan que le comité-directeur de l'Institut avait tracé. Il resta attaché à sa première interprétation des termes de la résolution par laquelle le Gouverneur-Général lui avait donné le mandat de fournir une description critique du monument. Il déclara positivement qu'il renoncerait volontiers à voir son travail servir de texte, si des juges compétents le trouvaient insuffisant; mais ce fut tout aussi formellement qu'il rejeta le plan arrêté, disant que »ce plan n'avait pas traité sur un pied d'égalité les droits réciproques des deux auteurs; que les intérêts de l'un risquaient d'être sacrifiés à ceux de l'autre; que les travaux de M. Wilsen, présentés sous une forme nouvelle,

y prendraient la première place, tandis que son travail à lui n'y serait qu'un »supplément ou un commentaire".

Il suffira de jeter un coup d'oeil sur le plan que nous avons exposé plus haut, pour voir que l'idée de M. Brumund n'était pas tout à fait juste; bien loin d'élever un des auteurs aux dépens de l'autre, on avait eu dès l'abord l'intention de sauvegarder autant que possible les droits des deux auteurs, de mettre en relief les mérites de l'un et de l'autre et de fondre leurs écrits en un travail d'ensemble, pour autant que les circonstances le permettraient.

M. Brumund développa ses objections dans une lettre détaillée adressée au Ministre, en date du 19 Novembre 1858; le Ministre m'en donna copie, accompagnant cette pièce d'une lettre en date du 14 Décembre, Lett. A. n°. 12; j'écrivis à mon tour au comité-directeur de l'Institut en date du 21 Décembre, et le comité envoya ma lettre au Ministre le 23 du mois.

Je n'ai jamais pu savoir si le contenu de ma lettre et les éclaircissements que j'y avais donnés sont parvenus à la connaissance de M. Brumund, et si, en suite de ces communications, il a modifié sa manière de voir. M. Brumund se trouvait à ce moment à Maastricht, dans un milieu trop éloigné de Leide pour qu'il fût facile de se mettre en rapport personnel avec lui. Peut-être faut-il attribuer à un deuil de famille et à son retour assez précipité vers les Indes le parti qu'il prit de renoncer à retoucher sa description critique. Les perspectives n'étaient pas brillantes; rien ne faisait prévoir une publication prochaine de l'ouvrage; en outre, comment aurait-il pu se mettre à la disposition du Gouvernement, depuis qu'il savait que le Ministre avait adopté, par résolution officielle, l'idée générale du plan que j'avais conçu et recommandé, de concert avec mes collègues du comité-directeur de l'Institut.

Revenons à la lettre ministérielle du 14 Décembre 1858, Lett. A. n°. 12. Le ministre des colonies, qui avait été lui-même l'initiateur de l'entreprise

lorsqu'il avait rempli les fonctions de Gouverneur-Général, avait exprimé dans cette lettre le désir de me voir me charger de la rédaction du texte pour le cas où M. Brumund refuserait de donner son concours aux conditions adoptées. Celui-ci aurait toujours le droit de publier une description de Bôrô-Boudour; il lui faudrait attendre cependant que l'ouvrage du Gouvernement eût paru. Il pourrait rentrer aussitôt qu'il le désirerait dans la possession de son manuscrit, mais le Gouvernement réclamait le droit de s'en servir d'abord pour l'ouvrage qu'il se proposait de publier, puisque c'était pour lui et à sa demande que M. Brumund avait fait sa description critique [1]).

On comprendra facilement mes hésitations à accepter un mandat, qui devait sans doute m'honorer, mais dont les difficultés étaient nombreuses. M. Brumund n'avait pu se résoudre à retoucher les parties de son travail que le Gouvernement réclamait pour la rédaction du texte, afin de les fondre avec le reste en un travail d'ensemble bien suivi et complet; et maintenant, j'aurais à faire, moi, ce travail! Certes, j'étais le premier à

---

1) Je ne saurais dire jusqu'à quel point la Société de Batavia a pu se croire autorisée à publier une très grande partie du dit manuscrit, dont elle a dû trouver la copie dans les papiers de Brumund. Le fait est que le mémoire en question a paru dans le XXXIIIième volume des *Mémoires* de la dite Société. Il me semble toutefois que cette publication ne concordait pas avec la résolution ministérielle du 14 Décembre 1858, Litt. A. n°. 12, portant que la description de M. Brumund ne pourrait être publiée qu'après que l'ouvrage du Gouvernement aurait paru. Le manuscrit de Brumund était devenu la propriété du Gouvernement; à lui seul le droit d'en disposer. Il faut supposer que la Société de Batavia n'avait jamais eu connaissance de cette stipulation, ou qu'elle l'avait oubliée. Pour moi, je n'ai jamais su que le Gouvernement ait renoncé à la maintenir. Quoi qu'il en soit, la publication du manuscrit présente un certain avantage: c'est qu'il existe maintenant une occasion, fort désirable pour moi, de juger jusqu'à quel point j'ai fait un usage convenable de la description de M. Brumund. Ceux qui voudront porter ce jugement, ne doivent pas oublier cependant, que l'auteur peut avoir modifié ou complété plus tard son travail original. Il faut regretter d'ailleurs que le travail de Brumund soit resté inachevé et que la société n'ait pu le publier ainsi que sous cette forme incomplète.

reconnaître que le plus désirable à tous égards serait de charger un seul homme compétent de composer un texte avec tous les matériaux disponibles, tandis qu'il pourrait se faire renseigner sur le détail par des spécialistes. Mais je n'estimais pas que dans les circonstances présentes il fût possible d'atteindre ce but. La difficulté serait moins grande si tous les matériaux provenaient de la même main, ou s'il n'y avait eu, en dehors de ceux que M. Wilsen avait fournis, que les rapports qui reposaient dans le Musée d'Antiquités, dont nous aurons à parler plus bas. Et encore, le travail n'aurait pas présenté de trop grandes difficultés, si M. Brumund avait publié sa description critique ou tel autre article sans avoir pris connaissance des mémoires inédits de M. Wilsen; de cette façon il aurait acquis un droit d'auteur, qui aurait permis au lecteur de juger, lorsqu'un autre aborderait le même sujet, jusqu'à quel point celui-ci aurait respecté oui ou non ses droits. Mais il y avait tout autre chose à faire. Il fallait faire un ensemble de mémoires inédits, provenant de personnes différentes et traitant le même sujet ou les mêmes détails du sujet; il s'agissait de faire ce travail sans devenir injuste envers l'un ou l'autre, et de préciser convenablement la part que chacun d'eux avait apportée à l'ensemble. Eh bien, voilà une tâche que je n'osais entreprendre. Rien ne pouvait m'être plus agréable que de faire tous mes efforts pour mener l'entreprise à bonne fin, mais je devais reculer devant une telle responsabilité.

Il y aurait moins d'inconvénient à faire ce travail pour le manuscrit de M. Wilsen. Il était étranger, et, à cette époque au moins, il n'était pas encore assez à la hauteur de la langue néerlandaise pour pouvoir se passer du secours d'un correcteur compétent lorsqu'il s'agirait de retoucher son travail; il avait été assisté en cela lorsqu'il s'était agi de la rédaction de ses articles imprimés. Si personne d'autre ne pouvait se charger de cette espèce de collaboration et ne voulait rédiger les matériaux recueillis

par M. Wilsen en un travail d'ensemble, auquel celui-ci n'aurait pas à refuser son approbation, et qu'il pourrait faire publier sous son nom, — je pourrais voir si mes autres obligations, mes loisirs, mes forces, ma santé me permettraient de faire cette besogne pour le plaisir de M. Wilsen. Il y aurait lieu de l'accepter, parce que j'étais sûr que M. Wilsen n'y ferait pas d'objection. Il avait déclaré à plusieurs reprises, et même après avoir été consulté tout exprès, qu'il adoptait d'avance et sans réserve toute les modifications que je jugerais nécessaire d'apporter à ses articles.

J'avais fait part de mes objections au Ministre. Dans une lettre adressée au comité-directeur de l'Institut, en date du 17 Janvier 1869, Lett. A n°. 57, le Ministre les reconnut en partie pour légitimes, mais appuya par de nouveaux motifs son désir de me voir accepter le mandat; les raisons alléguées ne purent, il est vrai, écarter entièrement mes objections, mais elles me firent plus au moins un devoir de répondre au voeu du Ministre. J'écrivis le 5 Mai 1859 à mes collègues de l'Institut pour leur dire que j'étais disposé à faire un travail d'ensemble des matériaux que j'avais à ma disposition; que j'espérais faire quelque chose qui pût me justifier suffisamment, sinon devant le public, au moins devant ma conscience, dans la grave question de savoir si j'avais rendu justice à tous ceux qui avaient fourni les matériaux, si j'avais donné à M. Brumund et à M. Wilsen la part à la quelle chacun d'eux avait droit. Bientôt après une résolution ministérielle, en date du 4 Mars 1859, Lett. A n°. 24, confirma mon mandat. J'abordai ma tâche en me consultant avec le comité-directeur de l'Institut; plus tard je crus devoir donner ma démission comme membre de ce comité, et même comme membre de l'Institut [1]);

---

1) Si quelqu'un désire connaître les raisons qui déterminèrent cette démarche, il pourra consulter un avis imprimé que j'envoyai aux membres de l'Institut en date du 17 Juin

je fis part de cette démarche au Ministre, et son Excellence m'autorisa, par résolution du 20 Juin 1860, L. A. n°. 2, à »continuer ce que j'avais à faire pour la publication de l'ouvrage sur Bôrô-Boudour et du texte, et à m'acquitter aussi des autres travaux scientifiques dont je pourrais être chargé par le Département, sans avoir besoin de me mettre en rapport avec le dit Institut, qui fut déchargé de sa surveillance et de sa direction."

Voici les matériaux que j'eus à ma disposition, sans compter les travaux sur Bôrô-Boudour qui avaient paru auparavant:

A. L'article de M. F. C. Wilsen, intitulé: **Bôrô-Boudour** inséré dans la *Revue pour l'étude de la langue des pays et des peuples des Indes, publiée par la Société de Batavia pour les arts et les sciences.* Vol. I. page 235—302 [1]). Cet article intéressant donne, dans sa première partie, la description générale de l'édifice, la description spéciale des bas-reliefs, des terrasses avec les coupoles ou dagobs et des statues qui y ont été placées.

La seconde partie traite de la destination, de la signification et de l'histoire de l'édifice.

Dans la troisième partie il est question des vestiges de l'Hindouïsme se rapportant à Bôrô-Boudour, qu'on trouve encore chez les habitants actuels de Java, et des légendes concernant ce monument qui ont été conservées dans la bouche du peuple.

B. Un manuscrit de M. Wilsen, intitulé: **Bôrô-Boudour expliqué**

1860, et un article inséré dans le *Messager général des arts et des lettres (Algemeene Kunst- en Letterbode)* en date du 5 Oct., même année. La raison principale se trouvait dans les circonstances qui avaient fait échouer les tentatives d'amener une fusion entre les deux sociétés qui s'occupaient des Indes, l'Institut Royal, et la Société pour les Indes *(Indisch Genootschap)*, fusion que j'avais beaucoup désirée.

1) *Tijdschrift voor Indische Taal- Land- en Volkenkunde, uitgegeven door het Bataviaasch Genootschap van Kunsten en Wetenschappen.*

en rapport avec le Brahmanisme et le Bouddhisme, en trois volumes, ou trois recueils.

Premier volume.

Brahmanes et Bouddhistes.

I. **Les Indiens jusqu'à la venue de Çâkya-mouni.**

II. **Vie et doctrine de Çâkya-mouni** (le Bouddha).

III. **Propagande bouddhiste. Age d'or. Sectes. Guerre avec les Brahmanes.**

IV. **Les Bouddhistes à Java.**

Second volume.

Bôrô-Boudour et Çâkya-mouni. (Explication des) **grands bas-reliefs.**

I. *L'idée conçue.* } (2ième galerie).
II. *La mise à exécution.* }

III. *La doctrine.* (3ième galerie).

IV. *Les lois.* (4ième galerie).

V. *Le cénacle.* (5ième galerie).

VI. *Les terrasses ou le monde sans couleur.* (Explication des) *petits bas-reliefs.*

VII. *Lutte entre le bien et le mal dans les incarnations.* (2ième galerie).

VIII. *Séductions.* (3ième galerie).

IX. *La puissance de la foi.* (4ième et 5ième galerie).

Troisième Volume.

Etude sur l'histoire de la culture et de l'art des constructeurs de Bôrô-Boudour.

Art.

Introduction générale.

La construction comparée avec d'autres édifices.

Comment en juger au point de vue de la solidité?

Au point de vue de la disposition en vue d'un certain but?

Au point de vue de la beauté?

Est-ce une construction idéale?

Individuelle?

Harmonique?

Organique?

Originale?

La reproduction d'objets vivants est-elle exacte

» » *morts* »

La composition »

Culture.

Vêtements et ornements.

Habitation, outils.

Tableaux.

Armes.

Moyens de transport.

Vaisseaux.

Instruments de musique.

Moeurs.

C. Manuscrit du même: **Description succincte des grands bas-reliefs qui occupent la première série** (la série supérieure) **de la première galerie** (la seconde galerie); accompagnée d'un mémoire détaillé de M. Wilsen, adressé au Directeur du Génie des colonies à Batavia, daté de Kaboumen 26 Juillet 1857 n°. 13.

D. Le manuscrit de M. J. F. G. Brumund, portant le titre général de **Description raisonnée de Bôrô-Boudour**, se composant de deux in-folio de 1043 pages ensemble, et contenant:

I. **Description générale de la construction de Bôrô-Boudour.**

II. **Réponse donnée aux questions suivantes:**

1. *Quel est le caractère religieux de Bôrô-Boudour?*
2. *Quelle était sa destination?*

3. *Que faut-il penser des Bouddhas qui s'élèvent tout autour du monument, sur huit étages, tournés vers les quatre points cardinaux?*

III. **Explication des bas-reliefs, d'après l'ordre suivi par M. Wilsen.**

IV.

1. **L'architecture et la valeur artistique de Bôrô-Boudour.**
2. **Bôrô-Boudour et ses images comparés avec quelques temples de l'Inde en-deça du Gange, surtout avec ceux qu'on trouve ailleurs à Java.**
3. **Etude comparée du Java actuel et du Java de Bôrô-Boudour, faite dans quelques détails.**
4. **Quelque chose sur l'époque et les circonstances de la fondation de Bôrô-Boudour, surtout en rapport avec l'ancienne histoire de Java.**

Enfin,

E. Un manuscrit in-folio qui se trouve au Musée royal d'antiquités à Leide, de 136 pages, contenant, entre autres fragments, la **Description des — ruines connues chez le naturel du pays sous le nom de Borro-Boudôr.**

Cet article, dont un peu moins de la moitié est resté inachevé doit expliquer les dessins que M. Cornélius, officier du génie néerlandais a faits en 1814 sur l'ordre du Lieutenant-Gouverneur, Sir Stamford Raffles, et qu'on trouve également au musée d'Antiquités. La description est dûe à la plume du même officier.

Le manuscrit, tout comme les planches, n'est qu'une copie ou un double de l'original, et a été écrit évidemment par quelqu'un qui connaissait peut-être la langue, mais qui ne connaissait certainement pas son sujet et qui souvent n'entendait pas ce qu'il écrivait. Il est cependant fort regrettable que la dernière moitié de l'article se soit égarée. Peut-être se retrouvera-t-elle plus tard ou sera-t-il possible un jour d'y suppléer.

Les manuscrits de M. Wilsen, (les n^{os} **B** et **C**) en les combinant avec

l'article imprimé mentionné sub A, suffiraient pour fournir un texte assez complet pour expliquer les planches. Il n'y aurait qu'à les soumettre à une révision ultérieure et à les compléter dans certains endroits pour avoir un ensemble fort intéressant. L'auteur a senti et avoué lui-même que parfois il avait trop lâché la bride à son imagination; il n'avait pas hésité à modifier, à abréger ou à rayer plusieurs passages que distinguait ce défaut; mais il en restait toujours encore qu'il serait bon d'émonder pareillement. Il a même déclaré dans une lettre écrite de Kaboumen en date du 26 Juillet 1857, que »le manuscrit qu'il a écrit autrefois, ne rend plus exactement son idée". Au moment où il avait écrit ses mémoires, il n'était pas encore assez à la hauteur de la langue néerlandaise pour éviter des défauts de grammaire et de style, mais cette inexpérience ne l'avait pas empêché de s'exprimer partout avec une précision et une clarté qui devaient rendre la tâche du correcteur excessivement facile. On n'avait qu'à lire ses ouvrages pour constater que lui tout le premier avait bien compris et bien expliqué l'idée générale de l'édifice, et surtout que lui le premier avait trouvé le fil conducteur dans ce dédale d'innombrables bas-reliefs. C'était lui qui avait fait parler les artistes de Bôrô-Boudour en expliquant comment ils avaient parlé à leurs compatriotes et à leurs coreligionnaires. Le lecteur se rappelle que, plus haut, à propos du jugement que la Société de Batavia porta sur le manuscrit de M. Wilsen, nous avons hésité à reconnaître l'équité de cette critique; qu'il en juge maintenant lui-même et nous dispense ainsi de repondre cette question.

M. Brumund avait pu disposer et avait réellement fait usage des pièces mentionnées sub A et B pour la composition de sa description raisonnée. Auparavant déjà il avait pu prendre connaissance du manuscrit de M. Wilsen, lorsqu'il avait dû faire un rapport sur ce travail comme membre du comité-directeur de la Société de Batavia et qu'il avait donné son avis sur l'op-

portunité de publier le travail en question dans les travaux de la Société.

Dans toutes nos délibérations sur le texte j'avais toujours mis en avant, d'accord en cela avec le comité-directeur de l'Institut et d'accord avec le Gouvernement, qu'il faudrait, qui que ce fût qu'on chargerait de faire le texte, rendre complètement justice à M. Wilsen et lui réserver l'honneur d'avoir donné le premier une explication exacte des bas-reliefs sculptés.

M. Brumund, pour citer un passage de sa lettre au Gouverneur-Général, écrite de Batavia en date du 12 Octobre 1857, crut pouvoir satisfaire à ce désir formel du Gouvernement et du comité-directeur de l'Institut, »en réservant une place au travail de M. Wilsen dans son ouvrage, du moins en le faisant ressortir." Mais une telle méthode ne répondait pas aux intentions du Gouvernement. La méthode de M. Brumund devait nécessairement entraîner des difficultés inévitables, que, d'ailleurs, le savant distingué n'a pas su éviter.

D'abord, M. Brumund n'avait pas reproduit les opinions et les explications de M. Wilsen *in extenso;* il n'en avait donné qu'un résumé; même il s'était souvent borné à une citation tronquée, détachant certains passages sans rapport avec le contexte. Il est clair que M. Brumund devait être libre de combattre les idées et les conclusions de M. Wilsen partout où il le jugerait convenable. Cela serait fort utile sans doute; mais comme sa polémique est dirigée au fond contre des citations isolées du travail de M. Wilsen, comme il a été libre de choisir les passages et que sa partie n'a pu juger de l'exactitude de ses citations et de son appréciation des faits, cette critique n'a pu être aussi impartiale qu'on aurait été en droit de le réclamer. Il est probable, d'ailleurs, que M. Wilsen aurait modifié ou rétracté plusieurs de ces idées et de ses explications, s'il en avait trouvé l'occasion depuis qu'il avait préparé son manuscrit, c'est-à-dire depuis Novembre 1852 et Août 1853.

Si le travail de M. Brumund n'était pas de nature à former à lui seul

un texte indépendant et complet, il devait figurer parmi les documents les plus précieux dont un rédacteur pût disposer. Plusieurs points négligés ou à peine effleurés par M. Wilsen y ont été traités à fond avec beaucoup de talent. Il est dommage que M. Brumund, poussé par le Gouvernement des Indes, ait été obligé de trop se presser pour achever son travail à un moment voulu. Il a avoué d'ailleurs lui-même, »que, par-ci par-là, une révision calme et prudente pouvait paraître nécessaire pour le fond du sujet". Cette précipitation paraît avoir exercé son influence sur la nature du manuscrit, qui, dans certains endroits du moins, ne fournit pas un texte convenable, mais plutôt un recueil d'extraits, de notes, d'observations, qui peuvent servir à composer un texte. Plus d'une fois il se trouve des répétitions, même à de courts intervalles; ailleurs on rencontre des citations textuelles d'ouvrages français, anglais et allemands, assez connus et accessibles à tout le monde, dont il aurait parfaitement suffi de rappeler l'idée générale. Souvent aussi l'auteur, au lieu de ne donner simplement que les résultats de ses recherches, et d'exposer ses opinions en indiquant brièvement ses arguments, a fatigué le lecteur par des exposés larges et lourds de tous ses matériaux et de tous ses procédés.

Il est un point sur le quel M. Brumund est l'antipode de M. Wilsen; j'entends parler de l'explication des bas-reliefs. Nous admettons volontiers que l'ingénieux dessinateur ait trop cédé au désir de voir des allégories dans tous les tableaux et de poursuivre le symbole jusque dans les moindres détails; mais M. Brumund tombe dans l'extrême opposé; il accorde à M. Wilsen que l'artiste a voulu suivre dans une partie de ses bas-reliefs la légende du Bouddha; mais il s'obstine à ne voir dans tout le reste que »l'arbitraire et le caprice". Idée, à vrai dire, qui sent un peu trop le fagot lorsqu'il s'agit d'une oeuvre d'art comme Bôrô-Boudour! Sera-t-il permis de nier tout rapport entre des tableaux que l'artiste a rangés les uns à la suite des autres, simplement parce que le fil qui les relie échappe à nos doigts? N'y a-t-il

pas de la témérité à parler de »caprice et d'arbitraire" en présence de séries de tableaux dont plusieurs ont disparu, où l'oeil rencontre à chaque instant des lacunes irréparables, et où les données nous manquent par conséquent pour saisir l'enchaînement des différentes scènes?

La critique que nous venons de faire, a sans doute son importance; mais elle n'ôte rien au mérite réel du travail de M. Brumund. Il y a là une récolte précieuse de renseignements et de réflexions utiles. J'ajoute que Brumund a rendu pleine justice aux mérites de M. Wilsen. Nous pourrions citer à ce sujet plus d'un éloge qui fait honneur tant à celui qui le reçoit qu'à celui qui le donne.

Il nous reste à dire un mot des rapports que nous avons signalés sub **E**, conservés au Musée public d'Antiquités à Leide, et auxquels nous n'hésitons pas à attribuer une grande valeur, en dépit de l'inexactitude et des autres défauts qui les déparent. Ces pièces nous renseignent avec beaucoup de précision sur l'état où Bôrô-Boudour se trouvait encore il y a plus d'un demi-siècle; nous y recueillons les vestiges d'un grand nombre de détails qui ont complètement disparu depuis, et dont personne ne se serait douté sans cela. Notons encore, comme un fait particulièrement réjouissant, que le Musée d'Antiquités possède, en dehors des manuscrits dont nous venons de parler, les doubles des dessins architectoniques dont ces manuscrits renferment l'explication. Les plans et les dessins, au nombre de trente-huit, proviennent de M. le professeur Reinwardt, qui en fit cadeau au Musée; après sa mort ses héritiers eurent l'obligeance de donner la même destination au manuscrit qui contenait la description, et qu'il fut possible ainsi de réunir aux dessins.

J'ai cru devoir ajouter quelques-uns de ces dessins à l'ouvrage, pour autant qu'ils représentent des détails qui n'existaient plus lorsque M. Wilsen aborda sa tâche, ou qu'il n'avait pu mesurer ou examiner avec la précision requise, par suite de l'état endommagé de plusieurs parties.

Dans sa résolution du 7 Juillet 1860, L. A. nº. 26, M. le Ministre d'Etat, Ministre des colonies, s'est rallié à la proposition que je lui fis à ce sujet; je n'ai pas non plus redouté de trop étendre mon mandat en faisant usage d'un dessin au crayon de M. A. Bekking, fait en 1844 et représentant une vue prise de la seconde galerie de Bôrô-Boudour, que l'artiste a eu la bienveillance de mettre à ma disposition. Ce dessin comblait une lacune, car il manquait réellement une esquisse qui pourrait donner une idée exacte de l'état actuel de ces galeries et de leurs dimensions; or, le dessin de M. Bekking y pourvoit mieux que ne le ferait la description la plus détaillée et la plus exacte.

Inutile de dire tout exprès que, pas plus que M. M. Wilsen et Brumund, je n'ai négligé de prendre connaissance de ce que d'autres ont écrit auparavant sur Bôrô-Boudour, pour autant que j'ai pu me procurer leurs ouvrages. Parmi les travaux imprimés je cite les suivants:

Sir Stamford Raffles, *the history of Java*, (l'histoire de Java.) Lond. 1817. 2 vol. 4º et l'édition postérieure qui a été enrichie d'un nombre beaucoup plus grand de dessins.

J. Crawfurd, *History of the Indian archipelago* (histoire de l'archipel indien). Edimburg 1820 (3 vol. 8º.) Vol. II pages 197—202.

Il a paru de ce livre une traduction hollandaise à Harlem 1823.

Le même: *On the ruins of Boro Budor in Java* (des ruines de Bôrô-Boudour à Java) avec 7 planches; article écrit en 1817 et publié dans les *Transactions of the literary Society of Bombay* (Actes de la société littéraire de Bombay). Londres 4º. Vol. II 1820. pages 154—166.

Comparez sur les travaux de Raffles et de Crawfurd A. W. von Schlegel, dans un article *Java und Bali* (Java et Bali), dans son *Indische Bibliothek* (bibliothèque indienne). Vol. I. pages 399 svv.

A. von Humboldt, *Ueber die Kawisprache auf der Insel Java* (de la langue Kawi dans l'île de Java) etc. Berl. 1836. Vol. I. 4º.

Chr. Lassen, *Indische Alterthumskunde.* (Antiquités indiennes). Bonn 1847. Vol. IV. pages 511. svv.

. L'article mentionné plus haut de F. C. Wilsen, *Bòrô-Boudour*, publié dans le *Tijdschrift voor Indische Taal-, Land- en Volkenkunde* (Revue pour la connaissance des langues, des pays et des peuples des Indes) *de la Société de Batavia.* 1853. Vol. I, pp. 235—302.

R. Friederich, *Eenige aanteekeningen op Wilsen's stuk over Bôrô-Boedoer*, (quelques annotations sur l'article de M. Wilsen sur Bôrô-Boudour); même *Revue* 1853. Vol. II. pp. 1—10.

J. F. G. Brumund, *Te Bôrô-Boedoer* (A Bôrô-Boudour), même *Revue* 1858. Vol. II, pp. 353—396.

De tempel van Bórô-Boedoer in de Résidentie Kadoe (Le temple de Bôrô-Boudour dans le Résidence de Kadou); même *Revue*, Août 1858, pp. 105 svv.

Valck. *Gedachten over de ruïnen van de Hindoesche Godsdiensten welke op Java gevonden worden;* (Réflexions sur les ruines des religions hindoues à Java); même *Revue*, III Année Vol. I, pp. 177—203.

Munnich, *Eenige bijdragen tot het onderzoek der oudheden op Java* (quelque chose sur l'étude des antiquités de Java), dans le recueil intitulé *Indisch Magazijn*, deuxième douzaine, pp. 173 svv.

A. Cohen Stuart, Notice sur sa visite à Bôrô-Boudour dans la *Revue de l'Institut royal pour la connaissance des langues, des pays et des peuples des Indes néerlandaises*, Vol. I, pp. 76, 77.

F. Junghuhn, *De ruïnen van Java; korte ontleding der steenen en gedenkstukken, welke de Hindoes op Java hebben achtergelaten* (Les ruines de Java; analyse succinte des pierres et des monuments que les Hindous ont laissés à Java; dans la revue dite *Tijdschrift van Nederlandsch Indië;* VIe Année. Vol. II, pp. 311—381.

P. Bleeker, *Fragmenten eener reis over Java*; (Fragments d'un voyage à Java.) Même *Revue*, Année 1850, Vol. II, page 223.

F. Junghuhn, *Java, deszelfs gedaante, bekleeding en inwendige structuur* (Java, sa forme, les dehors et l'intérieur de son sol). Amst. 1850.

W. R. Baron van Hoëvell, *Reis over Java, Madura en Balie* (Voyage dans les îles de Java, de Madura et de Bali). Amsterdam 1847.

A. Buddingh, *Nederlandsch Oost-Indië* (les Indes orientales des Pays-Bas). Voyages pendant les années 1852—1857. Rotterdam 1859.

Le grand atlas de planches que M. C. W. Mieling a commencé à publier en 1852 sous le titre de *Javasche Oudheden* (Antiquités javanaises), mais dont il n'a paru que quelques rares livraisons, donnait dans la première livraison une vue d'une des portes principales de Bôrô-Boudour, dessinée par M. I. Bik.

Nous avons déjà fait mention des *Bijdragen tot de kennis van het Hindoeïsme* (Données pour l'étude de l'Hindouisme) de M. J. F. G. Brumund, publiées dans le XXXIIIième volume des *Verhandelingen van het Bataviaasch Genootschap van Kunsten en Wetenschappen.* (Mémoires de la Société de Batavia des Arts et des sciences). Comparez le IIième vol. de ces Mémoires pp. 247 svv.

Enfin il y a dans l'ouvrage de M. J. S. G. Gramberg, intitulé *Madjapahit, historisch-romantisch tafereel uit de geschiedenis van Java,* (Madjapahit, scène historico-romantique de l'histoire de Java), la Haye 1868, un chapitre intitulé, *de bestorming van Boro-Boedoer* (l'assaut de Bôrô-Boudour) Vol. II chap. X pp. 129—145, où se lisent naturellement quelques détails qui se rapportent au monument.

J'ai divisé le texte en cinq parties de dimensions nécessairement différentes. La première partie contient la **description de Bôrô-Boudour,** de toutes ses parties et de toutes ses décorations à l'exception des bas-reliefs. Pour cette partie du travail j'ai surtout beaucoup profité du recueil de dessins et des manuscrits conservés au Musée d'Antiquités.

La seconde partie fournit une **description** assez détaillée **des bas-reliefs**

sur les différentes galeries. Parmi les matériaux qui m'ont servi pour cette partie le manuscrit de M. Wilsen occupe la première place.

La troisième partie contient: 1°. un chapitre sur **le caractère et la destination de Bôrô-Boudour, à propos d'une comparaison établie entre le temple et d'autres édifices sacrés sur le continent et à Java**, et 2°. une étude plus profonde des nombreuses **statues du Bouddha dans les niches des murs d'enceinte et dans les bâtiments à cloche ou Dagobs des terrasses rondes.**

Le premier chapitre a presque entièrement été fourni par le manuscrit de M. Brumund; pour le second je me suis servi des travaux de M. M. Brumund et Wilsen et d'autres sources encore.

La quatrième partie traite **de l'époque et des circonstances de la fondation et de le décadence de Bôrô-Boudour, en rapport avec l'ancienne histoire de Java.**

Toute cette partie, à l'exception de la fin, a été empruntée au manuscrit de M. Brumund.

La cinquième et dernière partie envisage **Bôrô-Boudour au point de vue de l'art**, et fournit ensuite une **étude comparée de la culture et des moeurs de l'époque où Bôrô-Boudour a été construit, en rapport avec celles du Java actuel.**

Pour cette partie je me suis laissé guider principalement par les manuscrits de M. M. Wilsen et Brumund; toutefois, les notes et les réflexions de M. Wilsen ont fourni ici les matériaux les plus nombreux et les plus importants.

J'ai tâché autant que possible de mettre de l'unité, ou de conserver l'unité dans mon travail, du moins dans la forme et dans la manière de présenter les différentes idées; et j'avoue que cette partie de ma tâche n'a pas été la plus facile. Cet amour de l'unité ne m'a pas empêché d'autre part de faire en sorte que la forme ne masquât ou ne défigurât en rien les idées des deux auteurs; j'ose dire que j'ai respecté leurs droits respectifs, et que l'un et l'autre ont pu faire valoir leurs arguments sur tous les points où ils ne sont pas d'accord.

J'abandonne mon travail au jugement du lecteur; il verra jusqu'à quel point j'ai mérité la confiance du Gouvernemeut qui m'a chargé de ce mandat. Je suis trop convaincu que mon travail a ses défauts et qu'on en trouvera par-ci par-là les traces, pour ne pas terminer ma préface par un appel à l'indulgence.

Cet appel porte spécialement sur l'orthographe des noms propres et des mots indiens. Comme je n'entends pas les langues de l'Inde, je n'ai pas eu l'occasion de consulter l'orthographe de l'original, pour voir si j'avais assez bien rendu la prononciation en caractères latins. J'ai donc cru pouvoir adopter l'orthographe que suivent d'ordinaire des auteurs compétents [1]). Qu'on ne m'en veuille pas trop de ne pas avoir été toujours parfaitement conséquent avec moi-même. On pourra s'étonner, par exemple, de trouver partout Bouddha et Bouddhistes avec *ddh*, tandis que dans le nom du monument j'ai écrit Boudour avec un simple *d*; pour me justifier je dirai que des spécialistes dans ces branches m'ont recommandé cette orthographe pour le dernier mot, parce que, selon eux, elle s'accorde le plus avec l'orthographe javanais.

La traduction française a été faite par M. A. G. van Hamel, pasteur de l'Église Wallonne à Rotterdam.

Leide, 31 Décembre 1872. C. LEEMANS.

---

1) Comme l'honorable auteur m'avait remis une longue liste des noms-propres et des termes indiens avec l'orthographe à adopter dans la traduction française, cette réflexion s'applique aussi bien au texte français qu'au texte hollandais. Pour le français on a suivi l'orthographe de M. M. Barthélemy Saint-Hilaire et E. Burnouf. *Le traducteur.*

AVANT-PROPOS DU TRADUCTEUR.

En achevant la dernière page de ma traduction je me permets d'ajouter un mot. Ce ne sera pas pour en raconter la petite histoire. Le lecteur, qui vient de lire la longue histoire du livre, me fera grâce de la mienne. D'ailleurs, il me faudrait prendre ma part du ***nonum prematur in annum***, qui pourrait faire passer la lenteur de ce travail en proverbe. Et ce n'est pas ici la place d'expliquer ces retards. Le public me dira simplement avec l'Alceste de Molière: »voyons, Monsieur, le temps ne fait rien à l'affaire".

Je me borne donc à dire un mot de »l'affaire" elle-même. Ce sera pour emprunter à l'honorable Monsieur Leemans son appel à l'indulgence du public, en le faisant sonner bien plus haut encore pour ma traduction. Qu'on veuille bien y voir beaucoup plus qu'une phrase de convenance. Un travail de ce genre devait avoir pour moi ses inconvénients particuliers: il s'agissait de traduire dans une langue qui, pour m'être très familière, n'est pas ma langue maternelle, un ouvrage qui, dans quelques parties du moins, était passablement étranger à mon genre d'étude et de composition, et de faire marcher ce travail de front avec des occupations dont le nombre et l'importance ne faisaient qu'augmenter.

Un des points pour lesquels je réclame surtout l'indulgence du lec-

teur, concerne les inconséquences qu'on trouvera dans ma traduction. La première partie surtout manque un peu de système et trahit une certaine maladresse, que j'ai senti disparaître à la longue. On y trouvera des fautes qui ont été évitées plus loin. C'est que la première partie a trop été faite à bâtons rompus, et que les feuilles ont été tirées à mesure que la traduction avançait. Une telle méthode est plus ou moins inévitable pour un travail de cette dimension, surtout lorsque celui qui s'en occupe ne peut y consacrer que ses loisirs; mais elle ne laisse pas que d'être fort regrettable, et les inconvénients s'en font sentir plus tard.

Pour remédier un peu à ce mal, il a fallu donner assez d'étendue à ma liste d'Errata, sans que pourtant cette liste soit complète.

Le manque de système dont je parlais, se rapporte surtout à la ponctuation, pour la quelle j'ai trop suivi au commencement les habitudes assez capricieuses du style hollandais; plus tard, rendu attentif à ce défaut, j'ai tâché de m'en corriger. Les inconséquences de ce genre sont trop nombreuses pour que j'aie pu les rectifier dans ma liste d'Errata. Je prends la liberté de les abandonner au lecteur, de même que les petites fautes d'orthographe ou de construction qui m'ont échappé ou qui ont échappé à l'imprimeur. C'est ainsi qu'on trouvera quelquefois *candelabre* au lieu de *candélabre*, *galérie* au lieu de *galerie*, *batiment* au lieu de *bâtiment*. *déjâ* au lieu de *déjà*, *flêche* au lieu de *flèche*, *Kédou* au lieu de *Kedou*, *évènement* au lieu de *événement*, *régne* au lieu de *règne*, *derriére* au lieu de *derrière*; *privilège*, *siège*, *cortège* au lieu de *privilége*, *siége*, *cortége*; *parceque*, *tandisque*, *nullepart*, *d'autrepart*, *quelque fois*, *quelquepeu*, au lieu de *parce que*, *tandis que*, *nulle part*, *d'autre part*, *quelquefois*, *quelque*

peu; dans toute la première partie j'ai eu tort d'écrire *antefixe* au lieu de *antéfixe;* à côté de *clé* et de *est* (orthographe ordinaire) on trouvera plus d'une fois *clef* et *Est*, à côté de *balaie*, *essaie*, *renvoie*, *essuie* on trouvera, surtout au commencement, *ballaye*, *essaye* etc. Je note encore, comme se rencontrant quelquefois, *le gravais* au lieu de *les gravois*, *presqu'* (avant une voyelle) au lieu de *presque*, et *la palme* de la main au lieu de la *paume* (pages 111 et 112).

Au reste, je crois avoir fait de mon mieux pour rendre l'intéressant travail de M. Leemans d'une façon qui ne fût pas trop imparfaite; et j'ose espérer que ceux qui ne pourront pas consulter l'original du savant antiquaire, trouveront un manuel assez clair et, pour le moins, fidèle dans la traduction dont j'ai eu l'honneur de l'accompagner.

Rotterdam, Juin 1874. A. G. VAN HAMEL.

ERRATA.

Page	7	ligne	9	*d'en haut*	parois *lisez* paroi.
»	»	»	11	»	orné *lisez* ornée.
»	10	»	3	»	naguère *lisez* jadis.
»	11	»	11	*d'en bas*	lorsqu' *lisez* lorsque,
»	12	»	5	»	tout le gravais *lisez* tous les gravois.
»	13	»	6	»	obligés *lisez* obligé.
»	»	»	11	»	eu *lisez* en.
»	14	»	5	*d'en haut*	s'est arrêtée *lisez* s'arrêtait.
»	15	»	19	»	inprimée *lisez* imprimée.
»	19	»	16	»	qui était pratiquée *supprimez* qui était.
»	20	»	2	»	en le comparant aux *lisez* par la confrontation des
»	21	»	16	»	on *lisez* ou.
»	23	»	8 et 9	*d'en haut*	d' » par.
»	24	»	16	*d'en bas*	disposés par des *lisez* disposées par
»	29	»	14	»	d'accuratesse *lisez* de soin.
»	33	»	11	»	en profil *lisez* de profil.
»	37	»	13	*d'en haut*	images dans ce sens *lisez* images, dans ce sens
»	»	»	13	*d'en bas*	lancées *lisez* jetées.
»	49	»	2	»	du *lisez* de.
	50	»	1	*d'en haut*	seraient nécessairement *lisez* devaient nécessairement être.
»	51	»	5	»	clef *lisez* clés.
»	53	»	1	»	suivent *lisez* suit.
»	56	»	9	*d'en bas*	construit *lisez* construite.
»	58	»	12	»	égales *lisez* égaux.
»	60	»	16	»	se terminent *lisez* se termine.

Page	62	ligne	3 et 4	*d'en haut*	nous ne disposons pas de documents etc. nous ne disposons pas, pour apprendre . . niche, de documents etc.
»	»	»	18	»	après *lisez* plus bas.
»	64	»	21	»	l'une » l'un.
»	65	»	13	*d'en bas*	en outre des *lisez* outre les.
»	67	»	1	*d'en haut*	aux *lisez* sur les.
»	70	»	6	*d'en bas*	reliés entre eux *lisez* reliées entre elles.
»	76	»	10	*d'en haut*	borné de *lisez* borné par des.
»	87	»	1	»	aux faces de devant et de derrière 0.16 de p *lisez* 0.16 de plus aux faces d. d. et d. d.
»	88	»	7	»	depui *lisez* depuis.
»	»	»	9	»	est composée *lisez* se compose.
»	95	»	11	*d'en bas*	» » »
»	103	»	4	*d'en haut*	placée *lisez* placé.
»	»	»	16	»	de plus » d'ailleurs.
»	104	»	2	»	le gravais amoncelé encombrait *lisez* les grav amoncelés encombraient.
»	»	»	17	»	différentes *lisez* différents.
»	105	»	19	»	du gravais qui s'était amoncelé *lisez* des grav qui s'étaient amoncelés.
»	111	»	9	*d'en bas*	Pl. VIII n°. 4 *lisez* Pl. VIII n°. 1.
»	115	»	3	»	sur *lisez* sûr.
»	117	»	5	*d'en haut*	les plus éminentes *lisez* d'éminentes.
»	119	»	7	»	effrayé *lisez* effrayée.
»	121	»	1	»	dont » qu'
»	124	»	7	*d'en bas*	est il » est-il.
»	127	»	17	*d'en haut*	mains » mais.
»	129	»	3	*d'en bas*	felicitations *lisez* félicitations.
»	133	»	6	*d'en haut*	disposés *lisez* disposé.
»	140	»	16	*d'en bas*	que rapportent *lisez* que se r.
»	143	»	10	»	de moustaches » des m.
»	148	»	3	*d'en haut*	réfléctions *lisez* réflexions.
»	155	»	9	*d'en bas*	et ne laissait *supprimez* et
»	156	»	10	»	ait *lisez* a.
»	160	»	13	»	pour réaliser ainsi d'abord *lisez* d'abord pour r
»	163	»	12	*d'en haut*	c'était elle encore qui apportait *lisez* ce fut enc elle qui apporta.
»	165	»	13	»	le ficus *lisez* la ficus.

Page 168	ligne	12	*d'en haut*	à l'honneur	*lisez*	à honneur.
» 169	»	20	*d'en bas*	a rencontré	»	rencontra.
» »	»	11	»	a revu	*lisez*	revit.
» »	»	3	»	n'a pas attendu	*lisez*	n'attendit pas
» »	»	2	»	s'est mis	*lisez*	se mit
» 170	»	8	*d'en haut*	a eu	*lisez*	eut.
» »	»	»	»	qu'a duré	*lisez*	que dura.
» »	»	15	*d'en bas*	avait été	»	eut été.
» »	»	13	»	tramait	»	trama.
» »	»	12	»	trouvait	»	trouva.
» 171	»	10	»	apres	»	après.
» 174	»	12	*d'en haut*	était	»	fut.
» 180	»	2	»	auquel	»	que.
» 181	»	5	»	quoiqu'il	»	quoi qu'il.
» 187	»	8	»	des symboles	»	symboles.
» 193	»	15	»	l'un deux	»	l'un d'eux.
» 205	»	9	*d'en bas*	entre-ouverte	»	entr'ouverte.
» 209	»	7	»	auquel	*lisez*	auxquels.
» 210	»	13	*d'en haut*	assi	*lisez*	assis.
» 218	»	10	»	représenté	*lisez*	représentée.
» 220	»	20	»	avait	*lisez*	eut.
» 224	»	2	*d'en bas*	quoiqu'il	*lisez*	quoi qu'il.
» 229	»	1	*d'en haut*	defectueux	*lisez*	défectueux.
» 248	»	18	*d'en bas*	Des	»	Les.
» »	»	13	»	ne se trouve	»	ne se trouve pas.
» 250	»	8	*d'en haut*	dépendent	»	retombent.
» 251	»	»	»	ne distingue	»	ne d. pas.
» 256	»	2	*d'en bas*	pourtant songer	»	p. à songer
» 257	»	11	»	distingués	»	distinguées.
» 258	»	2	»	sur	»	sûr.
» 267	»	5	*d'en haut*	entre	»	dans.
» 270	»	1	»	ces auxquels	»	auxquels.
» 275	»	3	*d'en bas*	acquerir	»	acquérir.
» 283	»	15	»	en outre des	»	outre les.
» 286	»	»	»	disposés	»	disposé.
» 292	»	6	»	la	»	là.
» 294	»	10	*d'en haut*	présieuses	»	précieuses.
» 300	»	12	*d'en bas*	les quelles	»	lesquelles.
» 303	»	6	»	sai n	»	saints.

Page	319	ligne	5	*d'en bas*	est ce	*lisez*	est-ce.
»	324	»	16	»	qu'on	»	on
»	333	»	5	*d'en haut*	lequelle	»	laquelle.
»	334	»	9	»	appaiser	»	apaiser.
»	342	»	13	*d'en bas*	un homme	»	homme.
»	364	»	14	»	quelque fois	»	quelquefois.
»	365	»	7	*d'en haut*	de visites	»	des visites.
»	»	»	10	»	démonstrant	»	démontrant.
»	366	»	8	»	des autres	»	d'autres.
»	367	»	11	*d'en bas*	inmortalité	»	immortalité.
»	398	»	9	*d'en haut*	à celui-ci	»	celui-ci.
»	427	»	10	*d'en bas*	ressemblence	»	ressemblance.
»	428	»	18	»	abandonnée	»	abandonné.
»	445	»	5	»	au	»	ou.
»	450	»	2	»	une	»	à une.
»	451	»	2	*d'en haut*	pratiquée	»	pratiqué.
»	»	»	6	*d'en bas*	s'élevait pas	»	ne s'élevait pas.
»	452	»	4	*d'en haut*	pouvait	»	pût.
»	468	»	»	*d'en bas*	comparés	»	comparées.
»	510	»	9	*d'en haut*	faillait	»	fallait.
»	539 (note)	ligne	1	*d'en haut*	eut	*lisez*	eu.
»	541	»	» 10	*d'en bas*	vers de la	*lisez*	vers la.
»	»	ligne	7	*d'en haut*	d'images et d'objets	»	des i. et des o.
»	542	»	1	*d'en bas*	finissaient	»	finirent.
»	544	»	16	*d'en haut*	raison	»	une raison.
»	553	»	11	*d'en bas*	un	»	une.
»	555	»	15	»	l'honneur	»	honneur.
»	562	»	11	*d'en haut*	devenues	»	devenus.
»	568	»	10	»	données	»	donnée.
»	576	»	17	*d'en bas*	ue	»	eu.
»	»	»	13	»	a	»	à.
»	»	»	1	»	n'aurait occupé donc pas seulement	*lisez*	n'aurait donc pas s. occupé.
»	578	»	13	*d'en haut*	décoration	*lisez*	la d.
»	581	»	6	»	obtenue	»	reçue.
»	»	»	15	*d'en bas*	ressortent	»	ressort.
»	584	»	1	»	à	»	a.
»	593	»	-7	»	assis,	»	assis;
»	598	»	4	*d'en haut*	n'à	»	n'a.

Page 598	ligne 17	*d'en bas*	des yeux	*lisez*	les yeux.
»	»	» 5	»	marchants	»	marchands.
»	614	» 5	*d'en haut*	ceder	»	céder.
»	658	» 6	»	a été	»	ait été.
»	666	» 7	*d'en bas*	ces	»	ses.
»	679	» 3	»	peut-être	»	peut être.

Bôrô-Boudour

DANS L'ILE DE

JAVA.

PREMIÈRE PARTIE.

Description de Bôrô-Boudour.

La partie de l'île de Java, dans laquelle notre étude de Bôrô-Boudour va transporter le lecteur, est la province, ou, pour parler le langage des colonies néerlandaises, la "Résidence" de Kedou, une des plus intéressantes, des plus belles et des plus fertiles de l'île. Elle occupe un plateau, limité au nord par les sommets de montagne, appelés Soumbing et Sendoro, auxquels se rattachent des chaînes de montagne, qui se rejoignent plus au nord dans le pic de l'Oungaran. Le territoire de Kedou s'étend à l'est et au sud jusqu'au Merbabou, au Mérapi, et à la montagne calcaire de Menoreh, la frontière naturelle entre Kedou et Bagelen d'un côté et la terre Princière [1]) de Djocjocarta de l'autre.

Deux rivières, l'Ello et le Progo traversent la Résidence du nord au sud en suivant des lignes à peu près parallèles, et séparent ainsi la plaine centrale des parties est et ouest qui s'élèvent peu à peu dans la direction des montagnes environnantes. Au sud-ouest l'Ello se jette dans le Prago et ce dernier fleuve, après avoir recueilli tous les courants grands et petits de Kedou, se fraye un passage à travers la chaîne de Menoreh pour se jeter dans la mer sur la côte méridionale de Java.

---

1) Les deux Résidences ou Provinces de Djocjocarta et de Souracarta sont distinguées des autres par le nom de Vorstenlanden, terres Princières, ou Pays des Princes indigènes.

Le voyageur qui suit la grande route pour se rendre du chef-lieu de la Résidence, la ville de Magelang, à Djocjocarta, et qui, arrivé à la halte Blendol, prend la chaussée qui tourne vers le sud-ouest, n'aura qu'à parcourir une distance de 13 bornes [1]) ou de 3½ lieues depuis Magelang, pour arriver aux débris remarquables d'une construction magnifique. Ce sont les ruines d'un monument qui rappelle des siècles écoulés depuis longtemps et la gloire d'un grand et illustre empire. Les naturels leur donnent le nom de Bôrô-Boudour. Voyez Planche I et la carte des environs, Pl. II.

Pour y arriver il faut traverser le Progo. Une espèce de pont flottant, qu'on tire le long d'une corde solide vers la rive opposée, vous fournit le moyen de passer le torrent profond et rapide. Le passage du Progo n'est pas toujours sans danger. Surtout dans la saison des pluies, lorsque la rivière, nourrie par l'eau qui descend des montagnes de Soumbing et de Praou, s'élance avec une force irrésistible, ce danger n'est pas imaginaire. Il est arrivé plus d'une fois qu'une corde rompue ou tel autre accident imprévu ait entraîné dans ces conditions-là la mort de plusieurs personnes. Pour cette raison il est plus prudent et plus sûr de prendre un autre chemin un peu plus long, qui conduit de Magelang à Bôrô-Boudour par Menoreh. La différence n'est du reste que de quelques bornes et le voyageur n'y perd rien; car ce chemin traverse également des contrées délicieuses et longe plusieurs hameaux ou dessas gracieusement cachés par le feuillage des cocotiers, tandisqu'un pont plus solide fournit un moyen bien plus sûr de traverser le Progo en tout temps et en toute circonstance.

En quittant Magelang on commence par suivre une douce pente qui descend jusqu'à la rivière. Arrivé sur l'autre rive on aperçoit à quelque distance, sur une hauteur et à l'ombre d'un immense côtonnier sauvage, un petit temple délabré. Les racines d'un arbre ont trouvé moyen de passer sous la partie Est

---

1) Palen, mesure itinéraire de 1507 M., pour l'île de Java; pour l'île de Sumatra de 1852 M.

de la muraille, et soulevant le mur, elles l'ont détaché plus ou moins du reste de l'édifice. Il n'y a donc pas seulement les éruptions volcaniques, l'influence pernicieuse du climat et les ravages causés par la main de l'homme qui menacent les monuments des siècles antérieurs; la force irrésistible de la végétation tropicale contribue dans une large mesure à cette oeuvre de nivellement.

Il y a lieu de supposer que ce temple, que les naturels appellent Tjandi Pavon ou Dapor, c'est-à-dire la cuisine, s'est trouvé en rapport avec Bôrô-Boudour. Le voisinage du grand temple, l'analogie remarquable dans la manière dont les ornements ont été travaillés, la nature même de ces ornements et les bas-reliefs sculptés dans les murs, justifient en effet cette supposition [1]). Pour cette raison nous croyons devoir inviter nos lecteurs à examiner ce petit temple d'un peu plus près.

L'édifice ne diffère pas, pour le plan de construction, de la plupart des bâtiments de l'ancien Java. La forme de l'ensemble est celle d'un carré, dont chaque côté présente une saillie. La longueur et la largeur sont de 10 mètres et la hauteur s'élève actuellement encore à 9 M. La partie supérieure de la toiture en forme de pyramide s'est écroulée. Elle se composait de couches horizontales de longues pierres, taillées dans du trachyte et superposées de manière à se rapprocher toujours plus les unes des autres.

La partie inférieure de l'édifice est un socle de 1.40 mètre de haut, composé d'une moulure de trois filets saillants et d'un filet rentrant, du dé et d'une large base; cette base présente à son tour, à partir d'en haut, deux filets saillants, un filet rentrant, un troisième filet saillant, un tore saillant, trois filets rentrants et un filet saillant, une doucine renversée et un bandeau moins saillant, s'élevant sur une plinthe. A la saillie de

---

1) Il faut faire la même observation pour un autre temple, appelé Tjandi Mendout, également remarquable à cause des trois grandes images d'un Bouddha et de deux princes qui y ont été conservées. Il serait à désirer que les dessins exacts que Ms. Wilsen a faits de ce temple aussi par ordre du gouvernement, fussent publiés et mis en vente, avec une description.

chacune des faces de l'édifice, excepté à la partie nord, le nu du dé de ce socle est divisé par des moulures ou des bandeaux perpendiculaires en trois parties ou trois enfoncements, qui ont été taillés aussi des deux côtés de la saillie dans les parties rentrantes, et qui ont été ornés tous les trois de bas-reliefs.

L'entablement du temple lui-même se compose, en allant de haut en bas, d'un bandeau saillant et d'un bandeau rentrant, d'une doucine, d'un bandeau large et plat, de deux bandeaux rentrants, de deux bandeaux saillants et d'un troisième bandeau rentrant, le tout à une hauteur de 1.35 mètres, dont 30 centimètres reviennent au large bandeau au-dessous de la doucine, que nous pourrions appeler la frise. La muraille ou le nu du dé a une hauteur de 1.95 mètre. Les moulures de la base se composent d'un filet saillant, d'un filet rentrant et d'un second filet saillant, d'un tore saillant, de trois filets rentrants et de trois filets saillants, d'une doucine renversée sur un bandeau plus large, et audessous encore de deux bandeaux saillants, l'ensemble à une hauteur de 1.20 mètre.

Au milieu de la façade nord nous trouvons un portique, avançant d'environ 1 mètre devant le mur, s'élevant à la même hauteur et couvert des mêmes moulures, large à l'extérieur de 2 mètres, à l'intérieur de 1.2 mètre. Un escalier de douze marches, dont huit hors du portique, conduisait du rez-de-chaussée dans le bâtiment. Il avait la largeur du portique et jusqu'au pied du socle une profondeur de 3 mètres. Les murs du temple ont une épaisseur de 2 mètres, tandisqu'a l'intérieur il ne reste pour chacune des faces qu'une largeur de 3 mètres. Il se trouve à l'intérieur au niveau du sol une espèce de bassin creusé, de 2 mètres en diamètre, et de 6 décimètres de profondeur au centre. Il n'est pas sûr que ce bassin ait fait partie du plan primitif; il n'est pas improbable qu'il faille y voir l'ouvrage d'une époque postérieure, inspiré par le désir de chercher des trésors cachés. Dans chacune des façades Est, Sud et Ouest on a ménagé, à une hauteur de 1.75 mètre au-dessus du sol, deux ouvertures larges de 20 centimètres sur 30 centimètres de haut, à une distance l'une de l'autre de 1.75 mètre, destinées à faire passer le jour.

Aux deux murs Est et Ouest se trouve à 30 centimètres au-dessus du sol une niche, large de 70 centimètres sur 60 centimètres de profondeur, se terminant par un arc et encadrée par des moulures comme nous en trouverons autour des niches qui renferment les images de Bouddha dans le temple de Bôrô-Boudour. Le cintre de la niche se termine au sommet par une cléf de voûte représentant une tête de monstre, tandisqu' il repose sur une espèce de console sur laquelle a été sculpté un tigre couché. A la parois du fond opposée à l'entrée se trouve une saillie au lieu d'une niche [1]).

La frise ou le bandeau de la corniche est orné d'anneaux sculptés, où se trouvent des fleurs à quatre feuilles, le tout entre des draperies, qui sont relevées en haut par des fleurs de lotus; du calice de ces fleurs descendent des colliers de perles ou de grains jusqu'au bas de la frise; l'ensemble a beaucoup d'analogie avec les ornements qu'on trouve sous les niches de Bouddha au quatrième et au cinquième étage de Bôrô-Boudour. (Voyez Pl. XIII, n°. 8).

Sur le nu du dé du socle ont été ménagés, comme nous l'avons dit, des enfoncements; c'est là qu'on trouve l'image si fréquente d'un génie, couvert de la calotte d'un disciple de Bouddha, qui tient dans sa main une large branche garnie de fleurs et de feuilles, et qui fait l'effet de se balancer en l'air.

Le mur extérieur du portique est couvert d'ornements en losange.

Examinons maintenant ce qui est resté des groupes et des images, dont la muraille avait été ornée à l'extérieur.

Il semble, qu'il n'y ait pas eu une très grande différence entre ces images pour ce qui regarde les façades sud, est et ouest. La partie saillante du mur, celle qui se trouve au milieu,

---

1) Nous avons cru devoir nous en tenir, pour la description des détails d'architecture et pour la donnée des dimensions, aux dessins que M. Wilsen a exécutés avec beaucoup de soin, sans nous soucier des différences que présentent avec ces dessins les données de M. Wilsen contenus dans son article sur *Bôrô-Boudour*, (*Tijdschrift voor Indische taal- land- en volkenkunde, uitgegeven door het Bataviaansch Genootschap*, Vol. I pag. 236, 237).

présentait, entre les deux fenêtres un vase élégant, rempli de fleurs de lotus, placé entre deux petits bassins qui reposent sur trois pieds et qui portent chacun une fleur. Au-dessous de ce vase et des fenêtres a été sculpté un arbre symbolique, consacré au Bouddha, composé en grande partie de fleurs de lotus, et dont la cime est ornée des deux insignes, le parasol et le chasse-mouches. Au pied de l'arbre on distingue cinq vases élevés ou cinq sacs fermés par des noeuds et remplis d'offrandes ou de trésors. A droite et à gauche on voit deux Gandharvas, homme et femme (le génie mâle se trouve à droite). Ces Gandharvas (des êtres ayant le buste d'un homme et pour le reste le corps d'un oiseau, les harpies bien connues de la mythologie grecque) sont chargés de surveiller l'arbre; au-dessus d'eux s'élèvent deux génies célestes, qui, portés par les nuages et tenant dans la main des tiges de fleurs, volent vers l'arbre. Ces génies sont placés contrairement aux Gandharvas, c'est-à-dire, que le mâle se tient à gauche, la femme à droite.

Nous avons déjà eu l'occasion de dire que le mur de la face Est est en grande partie détruit.

Des deux côtés du mur saillant de chacune des trois façades se trouve sculptée sur l'une et l'autre des parties rentrantes du mur, une image qui se tient debout entre deux pilastres richement ornés de moulures; ces pilastres supportent chacun l'extrémité d'un arc, dont l'autre extrémité s'unit à celle du second arc au milieu de l'espace qui sépare les deux pilastres. Ces images, pour autant qu'elles ont éte conservées, représentent toutes des princes ou d'autres hommes illustres, quelques-unes des femmes, qui se sont élevées à un haut degré de sainteté bouddhiste. — D'une main elles tiennent la tige d'une fleur de lotus ou de quelque autre fleur dont le calice est plus ou moins ouvert, cette tige s'élève d'un ornement de feuillage sur le sol à côté des personnes; l'autre main porte également une fleur, on bien elle fait un geste démonstratif. Ce geste se distingue plus nettement dans les deux images qui ornent la façade sud: l'une lève la main droite jusqu'à la hauteur du sein, la palme tournée en haut; tandisque l'autre image tient la main droite devant la poitrine

en levant quelquepeu les doigts. A la façade ouest les parties rentrantes du mur présentent deux images de femme, qui tiennent la longue tige dans la main droite et une fleur dans la main gauche. L'une de ces femmes, celle qui se tient à droite du grand groupe, lève quelque peu la jambe droite et la fait reposer sur la pointe du pied derrière le pied gauche; l'une et l'autre ont la tête entourée de l'auréole, symbole de sainteté. La façade ouest n'a conservé que l'image qui orne la partie du mur située du côté de la façade sud; cette image représente également une femme, la tête entourée de l'auréole, la longue tige dans la main gauche, un bouton de fleur dans la droite. La façade nord enfin a seulement conservé sur la partie rentrante qui avoisine la façade Est, l'image d'un homme, orné lui aussi de l'auréole, tenant la main ouverte tournée au dehors et tendue en ávant.

Enfin la face ouest de l'escalier a conservé les restes d'un groupe composé de quatre hommes, dont l'un est évidemment un personnage plus important entouré de ses disciples, à genoux devant un arbre sacré (?) auquel manque la partie supérieure et le feuillage, et dont il n'est plus possible de reconnaître que le tronc. Des deux côtés de cet arbre se trouve un grand vase, rempli de cadeaux et d'offrandes.

Il est probable que ce groupe, où les naturels ont cru voir des vases remplis de vivres et des serviteurs apportant des plats, les a engagés à donner au temple le nom de Dapor ou cuisine.

Quant à la partie saillante qu'on trouve encore à la paroi du fond à l'intérieur du temple, il est possible qu'elle ait servi de piédestal à un Bouddha assis, comme cela se voit dans d'autres édifices du même genre, par exemple dans le temple de Mendout. Il n'est pas sûr, que les deux niches, ménagées l'une en face de l'autre dans les parois latérales, aient renfermé des images; cependant la chose est assez probable lorsqu'on en juge d'après l'analogie d'autres temples.

Si l'on demande, quelle a été la destination particuliére de ce petit temple, voici ce qu'il faut répondre: c'est qu'il ne serait possible de nous prononcer avec quelque certitude, que si nous

pouvions encore connaître le temple dans son état primitif, s'il possédait encore l'image ou les images, qui s'y sont trouvées naguére et si nous étions parfaitement renseignés sur le rapport qu'il y a eu entre ce temple et Bôrô-Boudour. Il n'est pas douteux que l'édifice ait été un temple, un lieu de culte, il est plus que probable qu'il faut songer ici exclusivement an culte de Bouddha; les images et les groupes qui ornent les murs l'indiquent assez clairement. Il y aurait beaucoup à dire en faveur de l'idée de M. Wilsen, qui prétend que Tjandi Pavon a été plus spécialement destiné à offrir au pélerin avant qu'il arrivât à la sainte montagne du puissant Bouddha, un endroit où il pût se préparer au grand but de son voyage, se recueillir, défaire son coeur de pensées impures, et se disposer à recevoir les grandes émotions qui l'attendaient à Bôrô-Boudour. L'analogie des images, des ornements et du style que nous ne manquerons pas de constater en visitant le grand sanctuaire vers lequel le croyant dirigeait ses pas, rend cette conjecture assez acceptable. Nous aimerions nous y tenir provisoirement, sans attacher pourtant beaucoup d'importance au sens étymologique du nom de Projonalam (un des dessas ou hameaux les plus proches), lequel, d'après les communications, faites par le Régent de Magelang à Monsieur Wilsen, peut être traduit par "un coeur purifié" (de projo = aigu, et naham = coeur.)

Mais il est temps de quitter Tjandi Pavon et de presser le pas pour arriver à Bôrô-Boudour. Le sol du terrain environnant est formé d'une terre glaise très grasse, couverte à la surface de cendre volcanique et de sable. La chaîne de montagnes située dans la proximité immédiate du temple, qui se distingue par une absence presque complète de végétation, présente à côté d'une pierre calcaire un marbre mauvais et fragile. Par-ci par-là on y trouve des blocs épars de trachyte, parmi lesquels il y en a de taille considérable. Le nombre de ces blocs augmente à mesure qu'on suit le chemin qui va par Mendout à Montilan; et la direction dans laquelle ils sont couchés les uns par rapport aux autres, c'est-à-dire de l'est à l'ouest, est la même qu'ont prise les flots de cendre vomis par le Mérapi en 1849. Il y a

donc lieu de supposer que des éruptions antérieures ont emporté les blocs de trachyte à cette distance; de cette manière les environs de Mendout et de Bôrô-Boudour ont pu être pourvus de matériaux qui sans cela n'auraient pas eu de prix pour les constructeurs de ces bâtiments, à cause des difficultés trop grandes qu'il y aurait eu à les transporter à leur destination.

Une autre propriété du terrain a dû recommander l'idée de construire là un sanctuaire; c'était une colline assez élevée qui dominait tout le terrain environnant et qu'on distinguait à une assez grande distance. Non seulement le beau site devait solliciter à l'adoration; mais la colline semblait faite tout exprès pour servir de noyau à la forme pyramidale de la construction et aux terrasses superposées qu' exigeait le projet de l'architecte. Il paraît, que la beauté du site a toujours été une des conditions essentielles pour la construction d'édifices religieux; car partout où l'on rencontre les temples et les sanctuaires des Bouddhistes, il faut admirer le tact avec lequel ils ont choisi des endroits riants ou des sommets de montagne, d'où l'on jouit d'un vaste panorama et qui permettent ainsi au voyageur de reconnaître le sanctuaire à une grande distance.

Lorsqu' au mois de Janvier 1814 le lieutenant-gouverneur Sir Stamford Raffles se trouvait à Samarang, il apprit qu' en Kedou, dans le voisinage immédiat du hameau Boumi-Segoro, se trouvaient sur la colline, ou cachées en partie par celle-ci, les ruines étendues d'un grand temple hindou très ancien. Sir Stamford était tout pénétré de l'intérêt qu'auraient pour la science un examen et une étude exacts de ces ruines. Peut-être se flattait-il de l'espoir de déterrer ici des objets d'art non moins précieux que ceux qui, neuf ans plus tôt, avaient été trouvés sur le territoire assez voisin de Prambanan, et dont le gouvernement néerlandais avait fait faire une description et des dessins [1]). Quoi-

1) Voyez mon article *Javaansche tempels bij Prambanan*, dans les *Bijdragen tot de taal- en volkenkunde van Nederl. Indië* Vol. III page 1 suiv.

qu'il en soit de ces espérances, le fait est, que Sir Stamford chargea M. Cornélius, lieutenant du génie, d'examiner soigneusement ces ruines, que les naturels appelaient Bôrô-Boudour, d'en mesurer les dimensions, d'en faire des plans et des dessins exacts et d'illustrer le tout par une description claire et détaillée. M. Cornélius, après avoir pris ses mesures et fait ses préparatifs, entrepit son voyage à Magelang vers la mi-Janvier. Arrivé là il fut désappointé, en apprenant que le temps défavorable, les pluies fortes et continues rendaient impossible pour le moment l'exécution de son mandat. Il envoya un de ses aides à Bôrô-Boudour pour s'assurer personnellement de l'état de choses. Mais celui-ci confirma à son retour tout ce qui en avait été dit. Non seulement toute la contrée, surtout la colline qui portait ou qui cachait les ruines, était littéralement trempée, mais les ruines étaient couvertes de terre et de mousses, qui entretenaient une végétation abondante, et où des arbres d'une taille assez considérable avaient même plongé leurs racines. Il fallait donc commencer par entreprendre des fouilles en règle; mais pour cela il était nécessaire d'attendre un temps meilleur et une saison plus favorable. Ce ne fut que cinq mois plus tard, que l'entreprise put être poursuivie et que les voyageurs se rendirent à Bôrô-Boudour. Le Demang ou chef de hameau de Boumi Segoro leur indiqua une cabane assez défectueuse pour domicile, mais le Résident de Kedou avait mis toute espèce de ressources à la disposition des travailleurs.

Plus de deux cents ouvriers furent occupés durant quarante-cinq jours à abattre les arbres, à brûler le taillis et la mousse et à enlever la terre sous laquelle les ruines étaient enfouies. Ce travail n'était pas facile et demandait beaucoup de prudence et une surveillance continuelle; car dans plusieurs endroits les murs s'étaient écartés de plus de deux décimètres de la ligne verticale, et menaçaient de s'écrouler si l'on enlevait tout le sable et tout le gravais. Peut-être faut-il attribuer à cette circonstance le fait, qu' à l'occasion de ces premières fouilles la sculpture des murailles a bien été admirée, mais que, à quelques exceptions près, on n'en a pas fait de dessin. M. Cornélius se proposait un but plus

spécialement d'architecture. Il se contenta de faire mesurer les proportions de l'ensemble et d'en faire prendre des dessins. Il craignait probablement, que, s'il voulait déterrer et dessiner également les nombreux bas-reliefs, sa tâche ne prît de trop grandes proportions, et qu'il ne fût empêché ainsi par les écarts des murs, de faire des plans et des dessins exacts de la construction elle-même. De plus il avait à veiller à ce que l'exécution de ses travaux ne portât pas de préjudice an bâtiment, qu'il s'agissait de protéger aussi longtemps que possible contre les influences désastreuses du climat.

Cette protection n'a pas fait défaut dans la suite; les soins éclairés des différents Résidents qui se sont succédé à Kédou, n'ont pas été indignes des premiers soins de M. Cornélius. M. Hartmann mérite même sous ce rapport une mention spéciale, et lorsque le gouvernement a pris la résolution importante de faire prendre copie des images et des bas-reliefs de Bòrô-Boudour, M. Wilsen a pu aborder immédiatement cette tâche avec son adjoint, et a pu mener ainsi à bonne fin la seconde partie de cette entrepise si utile, dont la première partie avait été si heureusement terminée par M. Cornélius.

Pour la description du plan et de la construction du temple, ce sera surtout le rapport de M. Cornélius qui nous servira de manuel et de guide. Car nous n'aurons certes pas tort de supposer, que tout était encore mieux conservé eu 1814 lors des premières fouilles, et que la description qui en a été faite alors tout exprès n'en aura été que plus exacte. Là, où un examen ultérieur a complété ou corrigé les données de M. Cornélius, nous ne demanderons qu'à en profiter, sans que nous nous croyions obligés pour cela de fixer l'attention sur les moindres modifications qui peuvent avoir été apportées au premier rapport. Voyez du reste les Planches III, IV et V.

Nous avons déjà eu l'occasion de dire, que tout l'édifice a été construit autour de la colline, dont le sommet s'élève à-peu-près 150 pieds ou 47 mètres [1]) au-dessus de la plaine environnante.

---

1) Nous avons ramené toutes les mesures, qu'on trouve chez Cornélius ou ailleurs, au système métrique.

La première couche de maçonnerie se trouve à une hauteur d'environ 15.5 mètres à partir du pied de la colline. En consultant le *Plan van de ligging van Tjandi Bóró-Boedoer* (*Plan de la situation de Tjandi Bóró-Boudour*) de M. Cornélius, on est amené à supposer, que la pente s'est arrêtée à cette hauteur et qu'elle y passait en un plateau, sur lequel s'élevait à quelques mètres de distance le reste de la colline. Soit que les constructeurs aient trouvé cette disposition, soit qu'ils aient modifié ainsi à dessein la forme de la colline, il est évident qu'elle se prêtait admirablement au but qu'on avait en vue. La partie inférieure de la colline formait ainsi une base plus large, faite pour supporter les terrasses superposées; et dès lors il était inutile de poser des fondements proprement dits pour prévenir des éboulements de terrain.

A partir de ce plateau, donc à une hauteur de 15.5 jusqu'au sommet de la colline, c'est-à-d. sur une étendue de 31.5 M. on a coupé les bords de la colline de façon à y établir en tout (y compris le plateau du sommet) douze terrasses superposées les unes aux autres; on peut les comparer plus au moins aux pyramides en forme d'escalier près d'Abousir, de Saccara et de Meydoum en Egypte, qui ont été également construites autour d'une colline sans fondements spéciaux et qui se composent d'un certain nombre de terrasses superposées, dont les dimensions deviennent de plus en plus petites.

La terrasse inférieure de Bôrô-Boudour formait, d'après les recherches de 1814 un carré parfaitement équilatéral dont chaque côté avait 151.6 mètres de long; la maçonnerie ne s'élevait qu'à 0.236 mètres au-dessus du sol et se composait de dalles, posées avec soin l'une contre l'autre et taillées dans du trachyte [1]).

Chacun des quatre côtés du carré est tourné vers l'une des quatre régions du ciel, et au milieu de chaque côté avaient été placés sur des piédestaux deux lions assis [2]) se regardant l'un l'autre,

1) M. Cornélius nous donne comme les dimensions des dalles, pour les plus grandes une longueur de 1.413 M. en carré, une épaisseur de 0.236 à 0.262; pour les plus petites une longueur de 0.471, une largeur de 0.314 à 0.366, et une épaisseur de 0.236.

2) Toutes les fois que nous parlerons dans cet ouvrage de lions, nous avons en vue les monstres, qui ressemblent beaucoup, il est vrai, au roi de la forêt, mais qui constituent au fond un composé du lion, du tigre, et aussi un peu du taureau.

ayant leurs gueules ouvertes, et dont le profil était ainsi parallèle au bord de la terrasse. La hauteur de chacun des lions, y compris le piédestal, était de 1.7 mètre, sur 0.80 mètre de large et environ 1.26 mètre de long; la hauteur du piédestal était de 0.3 mètre. Le derrière de la tête, le cou et la poitrine étaient garnis d'une riche crinière crépue, et la queue s'élevait en suivant l'épine dorsale jusqu'à la tête. On vante beaucoup ces lions, mais le dessin qui en a été fait ne rend pas assez exactement le style original, au-moins dans les détails, pour que nous l'ajoutions à notre description. La distance entre les deux lions était de 7.38 mètres et formait ainsi un passage de cette largeur. Quant à savoir, si de ces huit lions qui gardaient deux à deux chacune des entrées aux quatres côtés de la terrasse, il en est resté un ou plusieurs, s'ils ont été transportés ailleurs ou si, sans avoir quitté leur place primitive, ils n'ont pas pu résister à la longue à la force destructive du temps et des hommes, — nous n'oserions l'affirmer; mais il y a lieu d'en douter, vu que Messieurs Wilsen et Brumund n'en font pas plus mention que de toute cette terrasse. Il est vrai que M. Wilsen parle dans son étude inprimée (*Tijdschrift van Indische taal- land- en volkenkunde* etc. pages 249, 250) de „plusieurs lions encore inachevés et qui ne sont que de grossiers blocs de pierre" et de „lions plus grands qui sont restés ou qui ont été achevés" (peut-être trouvons-nous un tel lion Pl. VI. 4); mais il est évident qu'il entend parler alors des lions qui ornaient les escaliers conduisant au deuxième et au troisième étage. Monsieur Brumund n'a rien vu des restes de la terrasse que nous venons de décrire, ni probablement des lions qui en faisaient partie; il n'a trouvé que peu de chose de la terrasse suivante que nous allons décrire tout-à-l'heure. Il l'appelle un pavé large de plus d'1 mètre et entourant la terrasse qui s'élève au-dessus du pavé à une hauteur de 2,2 mètres, et que lui, tout comme M. Wilsen et l'auteur de l'article du *Tijdschrift van Nederlandsch Indië*, Août 1858 (page 105 suiv.), regarde comme la première, bien qu'elle soit au fond la troisième. Lorsque M. Brumund visita Bôrô-Boudour, ce pavé avait disparu à plusieurs endroits sous le sol dont le niveau s'était élevé; dans d'autres endroits

on avait enlevé la couche supérieure de dalles. Au côté nord il vit un peu plus bas un second pavé de terrasse, d'une largeur de 2 mètres, dont les pierres marginales étaient ornées d'un bandeau. Il crut y trouver l'indice d'une terrasse située au-dessous de l'autre, et lorsque il examina le sol au côté ouest, en y enfonçant un bambou pointu perpendiculairement au pavé susdit et le long de son bord, il rencontra de nouveau un pavé à une profondeur de 1.2 mètre. Il en tira la conclusion que ce pavé aussi avait sans doute été visible autrefois et qu'il avait été peutêtre élevé au-dessus d'une ou de plusieurs autres terrasses, enfouïes maintenant.

Le pavé qui arrêta le bambou de M. Brumund, est le même que nous avons décrit comme la première terrasse, et qui forme un grand carré de 14.70 métres de large, l'endroit le plus rappoché où commence la seconde élévation. Il est clair, que la largeur de la première élévation devient plus grande aux endroits où le contour de la seconde présente des angles rentrants.

Cette seconde élévation, ou, pour être plus clair, la seconde terrasse, est située environ à 1.52 mètre au-dessus de la première, et ne forme plus un carré, mais un plan de vingt angles, ce qui fait que ses contours se rapprochent davantage de la forme ronde de la colline.

Comme les quatre grandes faces sont égales, il suffira d'en décrire une seule un peu plus en détail. En nous plaçant devant une de ces quatre faces au milieu, nous voyons que la seconde terrasse, après avoir suivi une ligne parallèle à celle de la première sur une distance de 50.23, rentre des deux côtés à une profondeur d'environ 2.67, en formant un angle droit, pour continuer ensuite des deux côtés dans la première direction sur une distance d'environ 18.05 mètres, pour rentrer de nouveau à une profondeur de 2.67 mètres, et pour continuer enfin dans la première direction sur une distance d'environ 12.58. Toute la distance d'une extrémité de la terrasse à l'autre est donc environ de 111.50 mètres. La profondeur, c'est-à-d. la distance jusqu'à l'élévation suivante était d'au delà de 3.45 mètres. Rappelons-nous maintenant, que M. Brumund a trouvé au pavé inférieur, pour autant qu'il était visible, une largeur d'environ 1 mètre, et à un pavé situé un

peu plus bas au côté nord une largeur de 2 mètres; alors il est évident, que la terrasse large d'au delà de 3.69 mètres, qui était encore passablement intacte en 1814, a été couverte depuis de décombres et d'ordures, qu'elle s'est affaissée et qu'elle a subi un écartement, soit en partie, soit en entier, et qu'ainsi elle n'a pu être reconnue plus tard à l'occasion de la visite de M. Brumund. Voilà ce qui explique, comment ce dernier a cru voir deux pavés différents, tandis que celui qui en apparence se trouvait au-dessous de l'autre, n'était en réalité que la partie affaissée, c'est-à-dire la plus grande partie de celui-ci. La terrasse, large ou profonde comme nous avons dit de 3.69 mètres, était très régulièrement pavée de dalles, et sa surface était un peu inclinée en dehors. Juste au milieu on avait ménagé un escalier de quatre marches [1], par lequel on y montait de la première terrasse. L'escalier, y compris les rampes, avait une largeur de 3.69 mètres et une saillie d'environ 1.88 mètre; il était pourvu des deux côtés d'une rampe qui commençait au niveau du degré supérieur, pour descendre dans une courbe gracieuse et pour se terminer en une tête d'éléphant qui avait la gueule béante et la trompe relevée en arrière [2]. La description de M. Cornélius ne renferme pas de détails ultérieurs concernant cette rampe et ses ornements; mais dans son dessin nous voyons au dedans de la gueule béante de la tête d'éléphant un lion assis, tandis que l'extrémité supérieure de la rampe se termine en une tête de lion ayant également la gueule ouverte, et adossée contre le mûr de la terrasse.

Au-dessus de cette terrasse s'élève la troisième, ayant une hauteur de 2.28 mètres et une profondeur de 6.358 mètres jusqu'au dehors du parapet, qui était encore assez bien conservé en 1814, mais qui a disparu maintenant. Un escalier de sept marches [3]) y conduit; cet escalier, y compris les rampes, a, tout comme celui que nous venons de décrire, une largeur de 3.69 mètres, une hauteur égale à celle de la terrasse, environ de 2.28 mètres,

1) Voyez la planche insérée dans le texte **I** sub **a**.

2) Peut-être la pierre sculptée, représentée Pl. VI n°. 2 est-elle la trompe d'une tête d'éléphant de ce genre.

3) Voyez pl. du texte **I** sub **b**.

et une profondeur ou une saillie de 2.512; ce qui fait, qu'il reste encore un espace de 1.178 mètre entre la première marche et le bord de la terrasse sur laquelle l'escalier repose. Des deux côtés la rampe s'appuyait en haut contre le dessus d'un parapet qui entourait autrefois cette terrasse; de là elle descendait en une courbe gracieuse sous la forme d'un talon droit jusqu' au-dessus du second degré, où elle descendait perpendiculairement par un espace de 0.471; ensuite elle se prolongeait sur une distance d'environ 0.86 dans une direction parallèle à la terrasse, pour descendre de nouveau perpendiculairement et pour se terminer dans une volute sur le pavé de la seconde terrasse. Sur la partie horizontale (celle de 0.86) se trouvaient deux lions assis, un sur chacune des rampes, semblables, bien que plus petits, aux lions qui gardaient l'entrée de la terrasse inférieure. Y compris le piédestal ils n'avaient une hauteur que de 0.942 sur une largeur de 0.471 et une longueur d'environ 0.785. Au dedans et au dehors les rampes étaient ornées d'une moulure, composée d'un tore entre deux filets. M. Brumund trouva encore les restes de ces rampes à l'escalier de la face ouest.

Quant au contour de la terrasse, il suivait en tout la terrasse inférieure; aux quatre faces principales du plan icosigone elle rentrait deux fois, à droite et à gauche de la partie saillante du milieu, de manière à conserver sur tous les points la même largeur ou la même profondeur de 6.358 mètres, c'est à dire de 5.494 en comptant depuis l'intérieur du parapet. La surface légèrement inclinée en dehors, était pavée de dalles tout comme celle de la terrasse inférieure; le mûr qui la soutenait et qui l'enceignait, était tout à fait nu jusqu' à une hauteur de 1.57; mais sur tout le reste il était orné, d'abord d'un bandeau de 0.092 avec une saillie également de 0.92, et ensuite, après un espace de 0.144, d'une corniche, qui, haute de 0.419, se composait d'un large bandeau ou larmier, d'un filet, d'un large quart de tore et encore d'un filet, et qui produisait une saillie d'environ 0.262 au delà de l'aplomb du mur. Sur ce mur, dont le niveau supérieur se confond avec le pavé de la terrasse, on avait construit un parapet ou mur

d'appui [1]) à une hauteur de 0.838, qui entourait l'ensemble de tous les côtés, et qui n'était interrompu que par les quatre passages au milieu de chacune des faces. Par rapport à ses moulures, ce parapet peut être divisé, comme un piédestal, en trois parties: une corniche de 0.47, un dé de 0.13 et une base de 0.236 de haut. La corniche se compose d'un petit filet servant de larmier , ensuite d'une doucine renversée, d'un second filet, puis d'un bandeau saillant plus large, et enfin d'un filet rentrant moins large. Toute la saillie est de 0.262 en comptant depuis le bord de la corniche. La seconde partie ou le dé a seulement 0.13 de haut, et, comparé au bandeau saillant de la corniche, il rentre environ 0.157. La base se compose d'un filet, d'une doucine renversée et d'un bandeau plus large, dont le niveau est égal au niveau supérieur de la corniche du mur que nous avons décrit tout a l'heure. A l'intérieur la forme du mur d'appui présente cette différence, que les moulures de la base se composent d'un filet et d'un bandeau plus large au-dessous de ce filet. C'est dans ce dernier bandeau qu'on avait ménagé l'ouverture des égouts, qui, inclinés jusqu' à l'ouverture qui était pratiquée au dehors du filet inférieur, servaient à faire découler l'eau du pavé intérieur au dehors. L'épaisseur du parapet est en haut de 0.314, dans sa plus grande dimension de 0.864, et au dé où il est le moins épais, de 0.602 mètres.

Sur les moulures du mur, devant le parapet que nous venons de décrire, on avait ménagé à distance égale c'est-à-dire à 1.413 mètre depuis le centre, des antefixes, qui avaient la forme d'un rectangle, surmonté d'un triangle isoscèle, et sur lesquels avaient été sculptés à la face antérieure des ornements en forme de feuilles; la largeur en est de 0.733, la hauteur jusqu'au sommet du triangle de 0.445. Sur la partie moyenne du mur, c'est-à-dire sur celle qui fait saillie, se trouvaient trente antefixes, quinze de chaque côté de l'escalier; les deux qui s'appuyaient contre la rampe de l'escalier ne se composaient que de la moitié de cet ornement d'architecture, tandisque les deux moitiés de ceux qui se trouvaient aux

---

1) Voyez pl. du texte I sub C.

angles extérieurs, étaient combinées de manière à former un angle droit; ceux-ci appartenaient donc en partie à la face de devant, pour l'autre moitié à la face rentrante du mur.

Sur les premières faces latérales rentrantes du mur se trouvaient à droite et à gauche trois antefixes, l'un tout à fait au centre, les deux autres c'est-à-dire deux moitiés d'antefixes aux extrémités. Sur chacune des parties rentrantes du mur qui se trouvaient le plus près du centre étaient placés quatorze antefixes, dont douze étaient des antefixes complets, tandis que deux moitiés d'antefixes se trouvaient aux deux angles; les faces latérales rentrantes qui suivaient, avaient de nouveau chacune trois antefixes, tout comme les précédentes, et enfin les derniers murs rentrants avaient dix antefixes, dont deux moitiés d'antefixes aux angles. Tous ces antefixes, à l'exception de ceux qui étaient placés aux angles, avaient une ouverture au milieu, par laquelle l'eau de pluie du pavé intérieur découlait au dehors, de la manière que nous avons décrite plus haut. Il se trouvait donc à chacune des quatre faces principales de l'édifice quatre-vingt-dix antefixes, dont soixante-dix avec des égouts; en tout pour les quatre faces principales, et y compris les moitiés d'antefixes aux angles, 360 antefixes, dont 280 avec des égouts. Il fallait ce nombre considérable, parceque, comme nous verrons plus bas, l'eau était conduite de chacune des parties supérieures à la partie inférieure, et qu'ainsi on pouvait s'attendre à voir s'accumuler une grande abondance d'eau sur la dernière terrasse, celle qui était entourée d'un mur d'appui, surtout en cas de grandes averses; pour prévenir tout dommage cette eau devait pouvoir s'écouler aussi vîte que possible.

Dans les rapports écrits de M. Cornélius, que nous avons toujours suivis jusqu'ici, le total des antefixes que nous avons mentionnés est évalué à 408, dont 342 avec des égouts. Nous avons cru pouvoir redresser avec quelque certitude l'erreur de cette indication en comparant le nombre des antefixes que nous avons constatés sur chacune pes parties du mur, avec l'indication de leurs distances réciproques et de la longueur de tout le mur; le résultat de ce calcul a été confirmé en le comparant aux dessins, en sorte qu'il est permis d'en admettre la justesse.

Lorsque M. Wilsen aborda en 1849 la tâche qui lui avait été confiée, tout le parapet avait disparu peut-être déjà depuis longtemps; il paraît également que les antefixes n'avaient pas plus laissé de traces. Il découvrit cependant le long du bord de la terrasse, qu'il appelle la galerie extérieure, des carrés et des rectangles de diverse grandeur, taillés dans le mur à une profondeur de cinq millimètres au plus, et séparés par des lignes horizontales. Il en tira la conclusion, qu'autrefois une balustrade avait été attachée le long du mur, comme on en voyait encore une au temple de Mendout; ou bien que des objets séparés, qui entraient juste dans les carrés destinés à les recevoir, y avaient été placés. C'est cette dernière supposition qu'il croit la plus probable, et il pense que dans ce but un grand nombre de lions placés sur des piédestaux ont orné tout autour le bord extérieur de la terrasse.

M. Brumund ne parle pas de ces carrés et de ces rectangles taillés dans le mur, mais il décrit la corniche du mur comme un bord composé de bandeaux ordinaires et d'un bandeau courbé. L'auteur de l'article du *Tijdschrift voor Nederlandsch Indië*, Août 1858, mentionne quelques corniches élégantes au sommet du mur, qui pour le reste était tout à fait nu, mais il n'y a pas vu de traces d'un mur d'appui on d'une balustrade qui aient attiré son attention, parceque à son avis il n'y a jamais eu une clôture quelconque au dehors. Les annotations de M. Cornélius nous montrent que des deux hypothèses de M. Wilsen la première était la vraie. Les rectangles et les carrés étaient probablement les traces du parapet et des antefixes placés sur le mur devant le parapet.

Vu que cette troisième élévation, que nous avons désignée jusqu'ici comme une terrasse, a été fermée autrefois au dehors par un parapet, nous allons la considérer dorénavant comme la première galerie de l'édifice et nous allons lui donner ce nom; nous distinguerons les quatre galeries suivantes comme la seconde, la troisième, la quatrième et la cinquième, tandis que nous voulons désigner les quatre dernières élévations, dont l'une présente douze angles, tandisque les trois autres ont une forme ronde, comme la première, la seconde, la troisième et la quatrième terrasse, vu qu'elles ne sont par fermées, du moins pas des deux

côtés, par des parapets ou par des balustrades. Les deux premières élévations que nous avons déjà décrites, pourront fort bien conserver leur nom de première et de seconde terrasse inférieure.

Le sol de la seconde galerie, dont le plan incline un peu en dehors, est situé environ à 2.04 mètres au-dessus de la première galerie, et est également pavé de dalles carrées. Entre les parois de devant et de derrière il a une largeur de 1.73 mètre. Au dehors cette galerie est fermée et séparée de celle qui se trouve au-dessous, par un mur d'enceinte qui fait le tour de tout l'édifice, et qui n'est interrompu que par les quatre portes qui se trouvent au milieu de chacune des quatre faces. Ce mur supporte un nombre assez considérable de petits bâtiments à tourelles, dont nous parlerons plus bas. Commençons par décrire le mur lui-même. Vu du dehors [1]) ou vu de la première galerie il se laisse diviser tout comme le parapet de cette galerie en trois parties: une corniche de 3.65, un dé de 0.95 et une base de 2.20. La corniche se compose d'un bandeau de 0.13, d'un second bandeau rentrant de la même hauteur, et d'un troisième bandeau également rentrant qui a 0.105. Ces trois bandeaux rentrent ensemble sur une distance de 0.29. La seconde partie ou le dé a, comme nous venons de dire, une hauteur de 0.95. Le pied ou les moulures de la base se composent d'abord d'un bandeau plat de 0.24 qui avance 0.24, d'un second bandeau de 0.24, avec la même saillie; suit une doucine de 0.785 avec une saillie de 1.1 jusqu'à ce qu'elle touche un bandeau de 0.24, qui repose enfin sur un large bandeau de 0.470 de haut avec une saillie de 0.24.

Vu de l'intérieur de la galerie, le mur d'enceinte présente de nouveau des divisions semblables dont la proportion est naturellement modifiée. La corniche est formée par un bandeau d'environ 0.145 et d'un large bandeau d'environ 0.22 qui rentre environ 0.20; au-dessous de ce dernier bandeau le dé rentre de nouveau 0.115, il a une hauteur de 0.47 et repose sur un large bandeau qui sert de plinthe; cette plinthe a une hauteur de 0.235 et présente une saillie de 0.315, c'est-à-dire égale à celle des

---

1) Voyez le dessin de la coupe et de l'élévation de ce mur avec les dessins du portail, des bâtiments à niche et des petits bâtiments à cloche interposés, pl. du texte 2.

moulures de la partie supérieure. Au-dessus de la corniche on peut remarquer encore d'autres moulures, tant au dehors qu'au dedans. Les premières se composent, à partir d'en haut, d'un filet de 0.105, d'une doucine renversée de 0.21 et là-dessous de nouveau d'un filet de 0.05; ce dernier filet rentre 0.105 en deça de la corniche; la doucine a une épaisseur on une profondeur de 0.365.

A l'intérieur du mur les moulures sont formées de la même manière par un filet de 0.105 avec une saillie de 0.345, d'une doucine renversée de 0.265 et d'un filet de 0.05.

Ces trois moulures qui reposent sur la corniche, tant à l'extérieur qu'à l'intérieur du mur d'enceinte, pourraient au fond être considérées comme le soubassement des niches, des bâtiments à tourelles et des autres petites constructions qui s'élèvent sur elles; mais elles peuvent aussi être considérées comme faisant partie du mur d'enceinte, vu que ces moulures rendaient le mur conforme au parapet de la première galerie, dont la corniche était également couverte d'une doucine semblable entre deux filets. Ce qui paraît confirmer cette manière de voir, c'est qu'il n'y a que le bandeau supérieur qui présente le même plan au dedans et au dehors, tandisque les moulures inférieures, bien qu'elles aient la même forme des deux côtés, présentent des dimensions différentes. L'épaisseur du mur, mesurée au pied de la moulure inférieure au dehors jusqu'à la ligne verticale qu'on peut se représenter descendant du bandeau inférieur au dedans, est d'environ 3.925 mètres; plus haut, près des parties les plus rentrantes, c'est-à-dire près des nus du dé elle n'est que de 1.55 mètre, près du larmier supérieur de la corniche de 2.18. et près du bandeau au-dessus de la doucine de 1.26. Ces moulures sont nues, sans ornements; les pans, qui se trouvent des deux côtés du mur entre les moulures, présentent des sculptures dont nous parlerons après.

Sur le mur s'élèvent, distribués sur des distances égales, et rentrant un peu sur le plan supérieur, quantité de petits bâtiments qu'on peut le mieux comparer à de petits temples, dont la partie supérieure se compose de trois tourelles, la plus grande au milieu, deux plus petites des deux côtés, et dont les façades de devant et de derriére sont entièrement semblables, sauf les niches

qui ne se trouvent qu'au frontispice et dont nous parlerons plus bas.

Entre ces petits temples se trouve un temple plus petit encore qui rentre un peu et dont la partie inférieure, le bas de la façade, se confond avec la façade des autres sous une même ligne, mais dont la partie supérieure est une toiture en forme de dôme qui se termine au sommet par une flèche coniforme, et qui repose sur une base, formée par des moulures de tout genre. On pourrait aussi décrire la partie inférieure de tous ces temples grands ou petits — c'est-à-dire celle qui est construite sans interruption sous une même ligne, sauf aux quatre entrées principales, — comme un second mur, élevé sur le premier et couronné alternativement par les groupes à tourelles et par les petites coupoles en forme de cloche. Nous commençons par décrire ces groupes plus grands. La partie inférieure de ces groupes, ce que nous pourrions en appeler le mur, a une hauteur de 0.735 y compris le bandeau supérieur de la base jusqu' à la corniche; elle est divisée par des montants en des compartiments ou des enfoncements carrés, dont il n'a été taillé qu'un seul des deux côtés de la niche aux façades du dehors, à cause de ces niches que nous avons déjà signalées, mais qui aux façades du dedans ont été disposés par des groupes de trois sur toute la largeur. La corniche se compose de huit bandeaux, qui ont ensemble une hauteur de 0.34; en commençant en bas on compte d'abord trois filets de hauteur à peu près égale, faisant tous un peu saillie (celui du milieu avance le plus); vient ensuite un filet plus large, situé sur une même ligne avec les montants que nous venons de mentionner; puis quatre bandeaux, qui font saillie en avançant les uns sur les autres, et dont le premier est très étroit, le second assez large, le troisième un peu plus étroit, le quatrième plus large. Ce dernier bandeau forme par rapport au nu du mur une saillie de 0.157 et aux endroits où il n'est pas couvert par les moulures des niches, il porte quatre antefixes gracieux semblables à ceux que nous avous décrits plus haut, dont deux sont placés aux deux angles, de façon à ce que les deux moitiés forment ensemble un angle droit et qu'ils ont ainsi l'air de tourner autour des angles.

A la façade opposée les sept antefixes, dont deux se trouvent

aux angles, sont distribués sur la moulure de façon à ce que le plus grand se trouve juste au milieu entre deux antefixes plus petits, et qu' entre ces deux derniers et les antefixes angulaires il s'en trouve de nouveau un plus grand. C'est derrière ces antefixes que s'élève la seconde partie de la construction des petits temples. Cette partie supérieure est divisée à son tour en trois parties, une plus grande qui se trouve entre deux autres plus petites, tandis que toutes les trois sont couronnées de flèches, ce qui donne à l'ensemble la forme d'une tour et ce qui nous autorise à l'appeler le groupe à tourelles. Le premièr rehaussement, celui qui se trouve immédiatement derriére les antefixes, a une hauteur de 0.145, et sert de support commun aux trois petits bâtiments. Celui du milieu, le plus grand, a une base formée par sept filets [1]); en commençant en bas nous comptons d'abord quatre filets rentrants, ensuite un filet saillant très étroit, enfin un filet également saillant un peu plus large; les sept filets ont ensemble une hauteur de 0.185; le quatrième rentre 0.157 à compter du dehors des antefixes. Au-dessus de ces moulures se trouve un nu de 0.21 de haut sur 1.595 de large; ce nu rentre tout autant et reste donc avec le quatrième filet sous la même ligne. Au-dessus de ce nu s'élèvent de nouveau des moulures, composées de huit filets, qui atteignent ensemble une hauteur de 0.315: les deux premiers qui font saillie, sont suivis de deux filets rentrants et enfin de quatre filets saillants, dont le plus élevé est aussi le plus large et couronné à son tour de cinq antefixes, le plus grand au milieu, et des deux côtés deux antefixes plus petits, suivis aux deux extrémités d'un antefixe angulaire de la même hauteur. Derrière ces antefixes se trouve de nouveau un rehaussement de 0.145, d'où s'élèvent ensuite des moulures de dix-neuf bandeaux: cinq bandeaux rentrants, une doucine renversée, un filet plat, un filet rentrant, un filet saillant, un second filet rentrant et un second filet saillant, une doucine, un filet plat, un tore large, un nouveau filet plat, une doucine renversée, un filet plat, un filet rentrant, une doucine et un filet plat; le couronnement

1) Le dessin de Schönberg-Mülder n'en donne que six.

de l'édifice est formé par une pierre en forme de poire. Depuis le sommet de cette pierre jusqu'à la moulure sur laquelle reposent les antefixes que nous avons signalés en dernier lieu, la hauteur était (en 1814) de 1.15; toute la hauteur jusqu'au sol de la seconde galerie d'environ 4.58. Toutes ces moulures continuent sur les quatre faces de l'édifice dans les mêmes proportions, sauf aux endroits où des constructions qui s'y appuient le rendent impossible; les deux façades latérales du bâtiment présentent une petite différence en ce qu'elles sont moins larges (1.13) et en ce que le nombre des antefixes se borne là à trois pour les deux corniches: un plus grand au milieu et deux antefixes angulaires plus petits aux deux extrémités. Les compartiments plus larges, c'est-à-dire les nus du mur qui se trouvent entre les moulures, ont dans la partie inférieure, dans ce qu'on pourrait appeler l'étage inférieur, une largeur de 2.46, dans la partie supérieure une largeur de 1.60; aux faces latérales de 1.25 et de 0.916. A la façade de derrière les deux compartiments sont divisés en trois enfoncements carrés de 0.08 de profondeur; les enfoncements de l'étage inférieur sont séparés les uns des autres ou fermés par des montants de 0.20 et ornés de sculptures dont nous donnerons plus tard une description spéciale. Les enfoncements de l'étage supérieur, qui ne sont aussi entièrement visibles qu'à la façade de derrière seulement, sont séparés les uns des autres et fermés par des montants de 0.09 de large et n'ont pas de sculpture; mais ils sont ornés à droite et à gauche d'une espèce de pilastres, composés de moulures entassées de tout genre; c'est du sommet de ces pilastres que sortent des ornements en forme de feuilles et de guirlandes qui s'étendent le long du bord supérieur, et qui pendent au milieu comme un calice de fleur renversé. C'est contre le bâtiment du milieu que s'appuie un petit bâtiment du même genre, surmonté également d'une espèce de tourelle. D'après les dessins de Schönberg-Mülder et de Wilsen ces deux petits bâtiments latéraux, ou si l'on veut ces deux ailes, reposent tout comme l'autre bâtiment sur une pièce de rehaussement formée par deux bandeaux rentrants; les dessins de 1814 qui datent du temps, où l'édifice pouvait mieux encore être examiné et dé-

crit d'après son état primitif, représentent encore ces deux bâtiments comme entièrement dénués de moulures et placés directement sur la base commune. En les comparant aux parties semblables des galeries supérieures, nous pourrions supposer, qu'une légère erreur se soit glissée dans les premiers dessins, et qu'il faille admettre une double pièce de rehaussement égale pour les trois bâtiments, rentrant proportionnellement à l'endroit des deux petits bâtiments latéraux. C'est sur cette pièce de rehaussement que s'élève le mur proprement dit, à une hauteur de 0.20 seulement, couvert de deux filets saillants (ou de trois, d'après les dessins de 1814), dont le plus élevé, en même temps le plus large, est orné de trois antefixes dont un se trouve au milieu, tandis que deux moitiés sont placées aux angles. Un nombre égal de trois antefixes se trouve aux façades latérales. Derrière les antefixes se trouve de nouveau une pièce de rehaussement audessus de laquelle se montrent différentes moulures, couronnées comme dans le bâtiment du milieu d'une pierre en forme de poire. Le large nu du mur entre la base et la corniche présente un enfoncement entre deux montants étroits, orné de la même manière qu'aux petits bâtiments du milieu. La largeur de tout le nu du mur, qui ne semble pas présenter de différence aux quatre faces est d'environ 0.47.

Les bâtiments plus petits qui sont couverts de coupoles ou de petites tourelles en forme de cloche, et qui sont placés entre ceux que nous avons décrits jusqu'ici, reposent avec ces derniers sur une seule et même moulure, mais rentrent 0.26 mètre. Leur étage inférieur, tout comme c'est le cas pour les groupes plus grands, présente au pied un bandeau qui rentre de bas en haut, ensuite un nu, surmonté à son tour d'une moulure de deux filets saillants, et qui atteint en tout une hauteur de 0.785, ou, sans compter les moulures d'en haut et d'en bas, une hauteur de 0.63; ce nu a donc exactement les mêmes proportions des groupes plus grands. C'est plus haut que se présente une différence. Sur le plus élevé des deux filets de la moulure reposent immédiatement trois antefixes, l'un au milieu, les deux plus petits aux angles des extrémites; ces deux derniers ne sont naturellement que des moitiés d'antefixes, parce qu'ils s'appuient immédiatement contre

les parois latérales des deux groupes plus grands. Derrière ces antefixes on rencontre de nouveau une pièce de rehaussement plus large qui sert de support et sur laquelle s'élève une base, composée en comptant de bas en haut, de deux filets rentrants, d'un nu étroit et de deux filets saillants. C'est sur cette base que repose une pièce de rehaussement qui devient plus large à mesure qu'elle monte, suivie d'une seconde, formée d'un quart de tore renversé et d'un quart de tore droit, ornée tout autour de feuilles de lotus sculptées et qu'on pourrait appeler un coussin de lotus [1]). C'est sur ce coussin qu'est placée la coupole, qui a la forme d'une cloche, ornée au bas d'une moulure de trois filets saillants. Sur la cloche ou la coupole se trouve une base carrée à faces inclinées, et sur laquelle repose un cône qui s'élève dans la même direction et qui sert de couronnement à l'édifice. Le cône et la base ont ensemble une hauteur d'environ 0.39, la cloche de 0.29 mètre; le coussin de lotus et la pièce de rehaussement ont environ 0.12, la base sur laquelle cette pièce s'élève environ 0.15; en sorte que toute la distance depuis le sommet du cône jusqu'à la moulure inférieure est d'environ 1.86. La largeur de la partie inférieure, c'est-à-dire la distance qui sépare les groupes entre eux est d'environ 1.10. Il y a une différence dans les mesures indiquées entre les dessins de 1814, ceux de Schönberg-Mülder et les mémoires imprimés de Wilsen. En ce qui concerne cette galerie, la largeur de la partie inférieure par rapport à celle des petits bâtiments intermédiaires des groupes plus grands, paraît avoir été mieux observée sur l'élévation (pl. V), que sur le dessin de la porte (pl. IX) et s'accorde aussi mieux avec les dessins de

---

1) Ces coupoles ou ces cloches de la première galerie s'étaient toutes écroulées, lorsque M. Wilsen et plus tard aussi M. Brumund ont donné leur description. Sur ce point il nous faut donc nous en tenir aux dessins et aux autres documents de 1814, d'où il est impossible de conclure à la forme exacte des moulures des tourelles et surtout du coussin de lotus. En comparant d'autres parties de l'édifice, nous arrivons à tenir pour assez probable, que les deux parties de ce que nous avons appelé le coussin de lotus étaient formées par une doucine renversée et par une doucine ordinaire placées l'une sur l'autre; cette forme s'accorde aussi le mieux avec les feuilles de lotus, recoquillées en arrière au bout. Si l'on préfère comparer l'ensemble à une cloche, on peut considérer tout le coussin avec la pièce de rehaussement qui se trouve dessous jusqu'à la base, comme les moulures de la cloche, formant un tout avec celle-ci.

1814, qui donnent un peu plus de 2.40. Quant au chiffre indiqué par Wilsen dans son mémoire sur Bôrô-Boudour (*Tijdschr. v. Ind. taal-, land- en volkenkunde* Vol. I page 244) où il attribue aux groupes plus grands une largeur de 2.60, cette donnée repose sans doute sur une erreur ou sur une faute de copiste.

Au centre des quatre faces de tout l'édifice se trouvent les entrées, qui conduisent par des escaliers aux divers étages, aux galeries et aux terrasses jusqu'au sommet de l'ensemble et qui présentaient des portes élégantes aux endroits où elles coupent les murs d'enceinte pour ouvrir l'accès des galeries. Les portes qui conduisaient de la première galerie à la seconde sont tombées en ruines aux quatre faces, et il ne reste presque plus trace des escaliers; à la face ouest se trouve un escalier qui conduit à la seconde galerie, et qu'un des derniers Résidents a fait construire des pierres détachées qui se trouvaient là. Les parties supérieures des groupes à tourelles et des petites coupoles intermédiaires sont également tombées en ruine d'après Brumund, la plupart tout à fait, les autres en partie. Il faudra donc nous en tenir pour la description de l'ensemble et surtout des portes, aux dessins et aux données de 1814; car à cette époque les circonstances permettaient d'examiner avec plus d'accuratesse et de mesurer plus exactement, et l'on n'était pas obligé alors de se borner en partie à des conjectures ou de se faire une idée de la forme primitive de l'ensemble d'après des ruines bouleversées, ce qui a été inévitable plus tard, entre autres aussi pour Wilsen. Le bâtiment où se trouve la porte [1]), le portail si l'on veut, ressemble pour les grandes lignes aux groupes plus grands pourvus de niches, que nous avons décrits tout à l'heure. On n'a seulement qu'à se figurer les niches prolongées jusqu'au sol et qu'à se représenter le portail avec ses trois petits bâtiments à tourelles comme étant beaucoup plus large et un peu plus élevé que les bâtiments à niches. La hauteur de tout le portail, à compter depuis le sol de la première galerie jusqu'à l'extrémité du faîte qui s'élève au milieu, est de 7 mètres; jusqu'au sommet des tourel-

---

1) Voyez pour le frontispice de cette partie du bâtiment, la planche du texte 3.

les latérales elle est de 5.60 comme dans les bâtiments à niche. La tour du milieu de ces derniers a une hauteur de 6.70, à compter depuis le même niveau de la première galerie. Les bâtiments à niche ont une largeur d'environ 2.42, tandisque la largeur des portails est de 4.60; il n'y a que la hauteur qui présente une légère différence par suite de la pierre en forme de poire qui surmonte la tourelle du milieu, et qui a environ 0.30 M. de plus que dans les bâtiments à niche. Jusqu' à cette pierre de couronnement, il n'y avait entre les différentes parties qu'une différence de largeur, non de hauteur. Il en résulte naturellement, que le portail devait présenter un aspect moins élancé, que ne le ferait croire le dessin de Wilsen (voyez pl. IX) qui représente la première porte vue de derrière. Il a fait le bâtiment du milieu trop étroit et a donné trop d'élévation aux différentes dimensions de la tour ou de la flèche dont ce bâtiment est surmonté. Il faut se représenter le bâtiment du milieu comme serré immédiatement contre les deux petits bâtiments latéraux, de même que c'est partout le cas dans les groupes de niches. Devant le portail se trouvait l'escalier, faisant saillie sur une distance de 2.77 M. et large à l'intérieur de 1.62. Cet escalier conduisait par huit degrés de hauteur et de profondeur différentes à un petit palier de plus de 0.86 de profondeur, et de là par deux degrés jusqu'au sol de la porte de la seconde galerie, élevée, comme nous l'avons dit, de 2.04 au-dessus de la première. Des deux côtés l'escalier a une rampe, qui, commençant au degré supérieur à la hauteur du petit palier, descend en forme de talon renversé jusqu' à la hauteur du second degré, et dont les faces extérieures sont ornées d'un filet au-dessus et au-dessous. Nous retrouvons encore ici ce que nous avons observé dans l'escalier qui conduit de la première terrasse à la seconde, c'est-à-dire que la rampe se terminait en haut par la gueule ouverte d'une tête de lion, adossée contre le portail, ayant une hauteur et une épaisseur de 0.47, une largeur de 0.785. Peut-être la tête de lion que nous trouvons représentée sur la pl. VI n°. 1 provient-elle d'une telle rampe. En bas la rampe se termine en une tête d'éléphant ayant la gueule ouverte et la trompe

relevée en arrière, rattachée par derrière à la rampe par un joli rinceau. Dans la gueule un lion est assis sur la langue de l'éléphant, tandisque le reste de la gueule est occupé par un ornement, qui ressemble assez à un calice pendant de lotus d'où sortent une masse de grains de semence. La tête d'élephant repose sur une statuette de femme accroupie, qui avance environ 0.84 devant l'aplomb du troisième degré et qui, placée contre le premier degré et haute de 0.445 porte l'ensemble sur sa tête et sur ses deux bras levés. La tête d'éléphant a une hauteur d'environ 1.07. La planche VII n°. 2 peut en donner une idée assez exacte, sauf une légère modification. Au-dessus du petit palier, immédiatement derrière l'extrémité des rampes s'élève la porte, couverte d'une voûte en plein cintre, dont la partie centrale est élevée de 3 M. au-dessus du petit palier et de 2.56 au-dessus du niveau de la seconde galerie; la circonférence de la voûte suppose un rayon de 0.80; toute la profondeur est de 2.33 M. La voûte est composée de dalles placées horizontalement, qui se rapprochent toujours plus les unes des autres et qui ont été taillées après en plein cintre. A l'endroit où se termine la rampe de l'escalier, un peu plus haut, se trouve des deux côtés de la porte encore une tête d'éléphant, haute de 0.94 seulement. Elle est par conséquent un peu plus petite que celle qui se trouve à l'extrémité inférieure de la rampe, mais pour le reste elle lui est semblable. La face de cette tête se détourne du passage et forme par conséquent un angle droit avec la rampe; elle est supportée par une pierre d'appui carrée, placée derrière la tête de lion; et de même que cette pierre d'appui elle a une épaisseur de 0.525. C'est du cou, orné lui-même d'ornements en forme de feuilles et de rinceaux, que sortent en s'élevant des moulures, composées de quatre bandeaux, dont deux sont alternativement plus étroits et plus plats, les deux autres plus larges et convexes; elles ont en tout une largeur de 0.39. Dans le bandeau extérieur ont été taillées des feuilles de fleur (de lotus?) recoquillées; ce bandeau s'élève en pointe au-dessus du milieu de la porte et prend dans ses lignes extérieures

la forme d'un arc en talon. La voûte n'est pas inclinée dans un sens ou dans un autre, en sorte que la porte vue en dedans s'accorde dans les grandes lignes avec le côté extérieur. La planche IX fournit l'élévation de la porte et des deux bâtiments à niche avec les deux petits bâtiments intermédiaires à cloche qui se trouvent des deux côtés, suivant les restaurations faites par Wilsen d'après les débris qu'il y a trouvés. Les dessins de 1814 ne confirment pas les suppositions de M. Wilsen. D'après ces dessins les moulures de l'archivolte, qui s'accordent en ce qui regarde la composition, la forme et l'ornementation avec celles du frontispice, ne commencent qu'à une hauteur de 1.99, au lieu de 1 M. au-dessus du sol. Le contour du bandeau orné de feuilles qui se termine au milieu en pointe, présente une courbe plus accentuée, les deux bandeaux plats sont recourbés aux extrémités supérieures en arrière; un ornement en forme de calice de fleur renversé, attaché à quatre petites boules, est suspendu à la pointe ornée de rinceaux et dépasse le bord du large bandeau convexe des moulures jusqu'au bandeau inférieur; les extrémités inférieures de ces moulures sont recoquillées en arrière et également ornées de très gracieux rinceaux. Les montants, qui n'avaient d'après les dessins de 1814 qu'une largeur de 0.39 (chez Wilsen d'environ 0.62) et qu'une hauteur de 1.99 (chez Wilsen de 1 M.) étaient ornés de pilastres formés par un fût très court avec piédestal et chapiteau très hauts et composés de plusieurs moulures. Au-dessus des chapiteaux se trouvait une pierre d'appui ou imposte, large de 0.39, sur laquelle reposaient les moulures de la porte et qu'ornait l'image d'un oiseau avec la tête et le cou d'une femme, tournée des deux côtés vers l'entrée. Par suite de l'étendue plus grande qui avait été donnée à ces portails, il devait naturellement se présenter une certaine modification dans le nombre des compartiments, ornés de rinceaux et de sculptures, comme aussi dans le nombre des antefixes. Sur la corniche du bâtiment central on comptait neuf antefixes, tant au frontispice qu'à la façade opposée, dont deux antefixes angulaires, là-dessous entre la corniche et le pied, au lieu de trois, six enfoncements

ornés des pilastres et des guirlandes dont nous avons déjà donné une description. La corniche de la partie inférieure, sur laquelle s'élevaient les trois enfoncements, portait, du moins devant et derrière les deux petits bâtiments latéraux, trois antefixes, dont un antefixe angulaire; le bâtiment du milieu qui faisait largement saillie et qui touchait immédiatement au bord intérieur de l'archivolte de la porte, n'offrait pas de place à un plus grand nombre d'ornements. Enfin, il se trouvait sur l'espace entre la corniche et la base de toute cette partie inférieure, au lieu d'un seul enfoncement des deux côtés, comme nous l'avons vu pour les niches, deux enfoncements des deux côtés de la porte, tant au frontispice qu'à la façade opposée. Les enfoncements qui se trouvent immédiatement à côté de la porte, ont les mêmes ornements de pilastres et de festons, que ceux qui se trouvent dans les mêmes parties des bâtiments à niche; mais dans l'enfoncement suivant a été taillé un vase avec sept fleurs, dont celle du milieu s'élève droit sur sa tige, tandis que les autres, dont trois à droite et trois à gauche, penchent de côté.

Au milieu des frontispices des groupes de bâtiments que nous avons décrits tout à l'heure, ont été ménagées des niches, qui commencent sur la même ligne, et qui atteignent par le sommet de leurs moulures environ à la hauteur des moulures du bâtiment central; les moulures sont un peu plus étroites que celles de la porte, mais s'accordent assez avec celles-ci, et reposent également sur deux têtes d'éléphant avec leurs gueules ouvertes, vues en profil. Les niches ont une profondeur de 0.785 à l'intérieur, une hauteur de 1.57, et une largeur de 1.02. Dans chacune des niches un Bouddha est assis à la manière orientale sur un coussin de lotus, dont la forme s'accorde avec des rehaussements du même genre, sur lesquels sont placés les petits bâtiments mentionnés ci-dessus et les autres petites constructions en forme de coupole ou de cloche. Derrière le coussin se trouve une espèce de dossier, orné de rinceaux et supporté par deux pilastres du genre de ceux que nous avons déjà décrits plus d'une fois. La statue, y compris le coussin ou le trône de lotus, a été taillée dans un seul bloc de pierre, et le tout a une hauteur de 1.54, dont

0.29 pour le coussin double [1]). Elle porte le costume habituel du Bouddha, un manteau léger, qui drapé au-dessus de l'épaule gauche et passant sous le bras droit, laisse ce bras et la partie droite du corps à découvert. Les pieds sont croisés, la plante en est tournée en haut; le front est orné d'une petite boucle de cheveux, derrière la tête se trouve l'auréole. Cette description se rapporte aux statues de toutes les niches; la seule modification qu'on trouve dans quelques unes d'entre elles se rapporte à la position différente des mains, un point sur lequel nous allons revenir. Voyez planche VIII.

Le mur d'enceinte de cette galerie est aussi pourvue de gouttières pour laisser découler l'eau de pluie. Ces gouttières se trouvent des deux côtés de l'entrée, près des extrémités de la partie centrale la plus saillante, non loin des extrémités des parties rentrantes qui suivent celles-ci, et enfin juste aux angles extrêmes de la façade; en sorte que pour chaque façade il y a quatre gouttières, ce qui en fait seize pour les quatre façades et en tout vingt, en y ajoutant les quatre gouttières des angles. (Voyez pl. III et V.) Au dehors de la muraille, on trouve devant les ouvertures de ces gouttières des gargouilles, en forme de têtes d'éléphant, ayant la gueule ouverte et la trompe relevée, semblables pour la forme, pour les ornements et pour le travail à celles que nous avons mentionnées en parlant des rampes des escaliers, et supportées, tout comme celles-là, par une image de femme accroupie; il y a cependant une différence, c'est qu'on aperçoit dans la gueule, au lieu du lion assis, le petit conduit en forme de tuyau, par lequel l'eau découle; voyez pl. VII n°. 2. L'image accroupie repose sur le dessus de la doucine renversée au pied du mur d'enceinte, et la tête d'éléphant, passant par dessus les bandeaux, est adossée contre le nu du mur; l'ouverture de la gargouille fait une saillie de 1.03; la largeur de l'ensemble est de 0.41, toute la hauteur jusqu'au-

1) Wilsen et Brumund diffèrent dans l'indication de la hauteur des statues; c'est un point sur lequel nous reviendrons, en nous bornant provisoirement à observer que toutes ces statues n'ont pas les mêmes dimensions.

dessus de la trompe de l'éléphant, en comptant aussi la figure accroupie, de 1.50, dont 0.60 pour la hauteur de cette figure elle-même.

Pour bien faire comprendre la construction du mur d'enceinte, il faut encore observer, que l'alternation regulière des grands bâtiments à niche et des petits bâtiments à coupoles ou à cloches, est modifiée aux angles tant des façades de l'édifice entier que des différentes saillies de ces façades, suivant l'espace dont on pouvait disposer. C'est ainsi qu'on trouve des angles, où deux bâtiments à niche (ceux, que nous avons signalés comme plus grands) touchent immédiatement l'un à l'autre; il y en a aussi, comme par exemple à l'angle ouest de la façade sud (Voyez pl. V. c.) où un bâtiment à coupole, mais avec une coupole de dimensions plus grandes, occupe la place du bâtiment à niche.

Les pans de muraille, — tant ceux qui sont enfermés entre les moulures de la partie inférieure de la muraille, et sur lesquels reposent les bâtiments à tourelle et à coupole ou à cloche, que les pans de muraille de ces petits bâtiments eux-mêmes, qui se trouvent par conséquent entre les niches, — sont divisés par un grand nombre de montants, placés à des distances égales, en des enfoncements de hauteur égale, mais de largeur différente. Commençons par décrire les sculptures dont sont ornés les enfoncements de la partie inférieure ou du premier étage du mur d'enceinte. Les enfoncements sont distribués de manière à ce qu'il s'en trouve un au-dessous de chaque niche; la largeur est de 1.28, la profondeur d'environ 0.08; en y ajoutant les deux montants, dont chacun a 0.157 de large, l'enfoncement occupe toute la largeur de la niche, jusqu'au dehors des moulures. L'espace qui se trouve entre ces enfoncements, est divisé de nouveau en trois autres enfoncements, dont celui du milieu, qui est le plus large, a plus de 0.65, tandisque les deux autres qui se trouvent de côté ont une largeur de 0.42. Dans chacun des enfoncements au-dessous des niches nous retrouvons la même image (Voyez pl. XV n°. 1 et 5), un homme assis; il n'y a qu'un peu de variété dans l'attitude du corps, dans la pose des mains et des pieds et dans les attributs. A droite et à gauche cette

image est enserrée par deux pilastres, dont les parties supérieures et inférieures sont formées de moulures très compliquées, et qu'on pourrait comparer plus ou moins à un vase très élancé. Sur ces pilastres reposent des rinceaux d'arabesques dont une partie se termine en la patte de derrière repliée d'un lion. C'est de ces rinceaux que sortent quatre arcades', qui se suivent d'un pilastre à un autre; deux des extrémités de ces arcades se terminent en des ornements en forme de feuilles, tandis que les deux autres s'unissent au milieu derrière un large masque de monstre, tel qu'on en trouve sur presque tous les anciens édifices Javanais, pour servir d'ornement de clef de voûte au milieu des portes, des niches etc. L'image est assise quelquefois les jambes croisées, d'autres fois ayant la jambe droite repliée sur un coussin ordinaire; dans ce cas la jambe gauche est relevée et le pied repose sur le sol à côté du coussin; rarement le coussin y manque. Les cheveux sont coiffés en forme de longues boucles, la tête est surmontée d'une coiffure de trois étages, pourvus sur le front de pierres précieuses. Les oreilles sont ornées de pendants, la poitrine d'un collier de perles, les bras de bracelets, composés de perles ou imitant la forme d'un collier de perles, et portant au milieu une pierre précieuse ou quelque autre ornement. Les pouls, quelquefois aussi les jambes à l'endroit des chevilles portent des bandes simples sans ornements. La partie inférieure du corps, depuis les hanches jusqu'aux genoux, n'est couverte que d'un vêtement léger, retenu autour du ventre par un lien de perles. Quelques-unes de ces images ont encore un lien de perles autour de la taille, et un long collier de perles jeté sur l'épaule gauche, passant sur la poitrine et sur le dos en descendant au-dessous du bras droit. Elles tiennent tantôt dans la main droite, tantôt dans la main gauche, la tige d'un lotus ou d'une autre fleur, tandisque la main droite est étendue sur le genou droit, ou qu'elle est relevée comme pour démontrer quelque chose, ou qu'elle retient le collier de perles sur la poitrine, ou encore qu'elle élève un vase avec de l'encens (?) allumé; quelquefois la main gauche repose sur les genoux, la paume tournée en haut, ou bien elle repose avec la tige de lotus sur le genou gauche;

ou encore elle est relevée avec ou sans cette fleur. Le plus souvent on trouve à côté de l'image un petit autel portant une flamme, quelquefois en forme de candelabre, ou bien remplacé par un vase sur un trépied et couvert d'un couvercle pointu d'où s'élève la flamme. Parfois aussi l'on trouve au lieu de cet autel un vase élégant rempli de fleurs, ou bien une large coquille d'où s'élèvent de longues tiges de fleurs. Il arrive aussi, que l'image est assise entre un autel enflammé de ce genre et un vase à fleurs; ou bien on ne trouve que ces deux objets, lorsque les gargouilles occupent en partie la place qu' aurait dû prendre l'image.

Les autres enfoncements, qui se trouvent placés entre ceux que nous venons de décrire, renferment aussi des images dans ce sens que celui du milieu en a trois et que ceux de côté n'en ont chacun qu'une seule. Ces dernières sont toujours des images de femme. Dans le groupe de trois images nous voyons toujours un homme entre deux femmes. Voyez pl. XV, n°. 3 et 7. L'homme est semblable aux images assises pour ce qui regarde la toilette et les ornements; cependant son vêtement semble être lié autour de la taille avec un lien beaucoup moins serré. La coiffure ne paraît pas aussi riche. Cette image est remplacée dans quelques endroits par celle d'un homme de taille plus grande et de formes plus grossières portant moustache et couvert d'une coiffure étrange, (peut-être sont-ce des boucles lancées en désordre autour de la tête), tandis que la main droite repose sur une lourde massue, ou bien que la main droite relevée tient la tige d'un lotus. Le vêtement et les ornements des femmes qui se trouvent à côté de lui et qui d'ordinaire se tournent vers lui (peut-être sont-elles ses femmes) ne diffèrent pas considérablement de ceux des hommes, leur buste est aussi entièrement découvert. Elles tiennent des lotus ou d'autres fleurs, des émouchoirs (tjamaras); quelquefois des parasols dans la main; ou bien elles s'inclinent respectueusement ayant les mains jointes en signe d'hommage. Leur coiffure assez simple se distingue chez quelques-unes (par exemple pl. XV n°. 7) par sept serpents qui se relèvent sur la tête et qui avancent par-dessus les bords de la coiffure.

Les enfoncements plus étroits (voyez pl. XV nos. 2, 4, 6 et 8) renferment chacun l'image d'une femme, semblable à celles que nous avons mentionnées tout à l'heure sous le rapport des vêtements et des ornements; la coiffure semble varier cependant et la tête n'est pas couverte de serpents. Elles tiennent des tiges de quelque fleur ou des émouchoirs dans la main, quelques-unes des fleurs de lotus; souvent une des mains tient une longue tige de lotus qui s'élève du sol jusqu'à la tête, et dont le bout inférieur est placé dans une coquille ou sur une espèce de piédestal. Quelques-unes d'entre elles portent autour des bras et du buste des châles ou des slendangs étroits, élégamment drapés, d'autres sont représentées comme si elles dansaient. Il n'est pas sûr, qu'il faille nous les figurer comme faisant partie des groupes qui sont placés entre elles, ou bien comme devant être associées aux images d'hommes assis, dont nous avons également fait mention. Cette dernière supposition semble être la plus probable; car il y en a quelques-unes au moins qui sont tournées vers cette image assise, et de plus, l'homme que nous avons trouvé dans ces autres enfoncements est déjà accompagné de deux femmes.

La succession régulière de ces différentes images semble être interrompue plus ou moins aux angles saillants, peut-être aussi aux angles rentrants, si du moins il est permis d'attribuer pour de petits détails de ce genre une autorité suffisante à l'élévation. pl. V. Nous continuons il est vrai à trouver au-dessous de chacune des niches l'enfoncement avec son image assise, mais il y manque l'enfoncement moins large avec l'image de femme qui se tient debout, par lequel ce premier enfoncement est séparé de l'autre qui renferme le groupe de trois images; c'est là au moins ce que nous trouvons, par exemple, sur l'angle ouest de la première saillie et sur l'angle ouest de la façade sud. (Voyez pl. V. c.) Si le dessin est fidèle sur ce point, il nous faudra chercher probablement la cause de cette irrégularité dans le manque d'espace pour une image qui aurait dû occuper un compartiment plus large et plus grand. On semble y avoir remédié en s'imposant une exception à la règle adoptée.

Nous avons déjà indiqué en partie les sculptures de la partie

supérieure du mur, ou de la partie inférieure des petits bâtiments qui y ont été construits (voyez pages 24—29). Les enfoncements et les niches ont la même ornementation de pilastres et de guirlandes que nous avons trouvée dans les enfoncements de la partie supérieure des bâtiments à niche. Mais sur le nu du mur au-dessous de chacun des petits bâtiments à coupole ou à cloche, a été taillée à une profondeur d'environ 0.08 une image ayant les jambes croisées à la manière orientale; à droite de cette image se trouve un vase, d'ordinaire rempli de fleurs, à gauche un petit autel ou un candelabre couronné d'une flamme. Dans quelques cas rares ce petit autel semble être remplacé par un second vase à fleurs. Les images assises, qui représentent alternativement un homme ou une femme, sont assez semblables aux images assises sur le mur inférieur au-dessous des niches, pour ce qui regarde le vêtement, les ornements et les attributs, la pose des mains etc. Les mains, qui reposent d'ordinaire sur les genoux et sur le pied, tiennent une tige de fleur, tandisqu'une des mains est souvent levée avec ou sans cette tige. La forme des vases présente une grande différence, comme on peut le voir par le dessin de la pl. V. Ce dessin n'est pas cependant assez clair ni assez détaillé pour nous dédommager du manque de représentations spéciales de ces figures, qu'il faut regretter de ne pas trouver. La succession des images sur cet étage a dû subir aussi quelque modification aux angles, comme nous l'avons trouvé aux étages inférieurs; souvent il a fallu y occuper un espace plus large et plus grand. Cependant cette modification se rapportait moins à l'image assise qu'aux enfoncements des deux côtés des niches. Là où plus d'espace l'exigeait, on avait ménagé un second enfoncement, (comme nous l'avons déjà montré en parlant des portes) dans lequel avait été placé un vase à fleurs. Aux angles un tel vase était également destiné à occuper un espace qui n'avait pu être occupé, comme il est facile de le voir, par exemple, à la face sud des deux saillies de la façade ouest (pl. V. c.). A l'angle ouest de la façade sud nous trouvons, immédiatement à côté de l'enfoncement qu' occupe l'image assise, un autre enfoncement, pourvu de la même image, mais n'ayant à

côté que le simple vase à fleurs, tandis que le candelabre ou le petit autel a été supprimé, probablement parceque l'espace nécessaire faisait défaut; car il n'y avait de disponible à cet effet que la face plus étroite du petit bâtiment à coupole qui se trouvait là. L'espace au-dessus de l'image est occupé dans tous ces enfoncements par des draperies, qui ont été relevées en cinq arcades.

Nous pouvons terminer notres description des dehors de la muraille en mentionnant le nombre des bâtiments à niche et par conséquent aussi des Bouddhas qui les occupent. Sur la seconde saillie, des deux côtés de la porte, on trouve trois bâtiments à niche, un sur chacune des faces latérales; sur la première saillie il y en a cinq, un sur chacune des faces latérales, et trois sur ce qui reste du mur; ce qui fait pour chacune des quatre façades de ce mur d'enceinte un nombre de vingt-six et pour toute la galerie cent quatre bâtiments à niche avec autant de niches et de Bouddhas. Les enfoncements à bas-reliefs au-dessous des niches donnent en tout pour les quatre façades une série de quatre cent huit pièces.

Nous parlerons ultérieurement des tableaux sculptés qui se trouvent placés en deux séries, dont l'une est au-dessus de l'autre, contre l'intérieur de la muraille, et par conséquent contre la paroi antérieure de la seconde galérie. Les enfoncements dans lesquels ces tableaux ont été taillés, étaient séparés les uns des autres par des montants sans sculpture. D'après le MS. de 1814, il se trouvait trois bas-reliefs contre le mur de derrière de chaque bâtiment à niche, et un bas-relief contre chaque bâtiment à coupole, en sorte que toute la galerie offrait un nombre de 416 bas-reliefs. Cependant il ressort des recherches de Wilsen, que ce nombre n'a pas été aussi considérable, mais qu'il faut le diminuer jusqu'à 372. Les enfoncements de la série inférieure sont de largeur différente, suivant le plus ou moins d'espace que le mur en rentrant avait laissé disponible; d'après Wilsen ils étaient ornés de 196 bas-reliefs. Toute la paroi offrait donc à l'origine un nombre de 568 bas-reliefs, dont 400 ont pu être représentés encore par le dessin; les autres ont été détruits ou bien sont restés enfouis sous les décombres. Le dessin des deux séries

a été pris et représenté sur les planches CXXXVI à CCXXX.

Nous sommes redevables à l'extrême bienveillance de l'ancien-Résident, M. A. Bekking, du plaisir de pouvoir offrir à nos lecteurs sur la planche du texte 4 une vue de cette galerie, telle qu'elle se présentait en Septembre 1844 et qu'elle à été dessinée par M. Bekking lui-même. L'espace de la galérie entre les moulures inférieures des deux parois est d'environ 1.95 M. Comme la paroi postérieure est en même temps le dehors du mur d'enceinte qui entoure la galerie suivante, c'est à dire la troisième, nous commencerons par décrire ce mur, pour communiquer ensuite encore quelques détails par rapport aux ornements d'architecture, dont la paroi postérieure de la seconde galerie est couverte.

Pour ce mur encore nous pouvons le diviser en deux grandes parties, la partie inférieure, c'est-à-dire le mur proprement dit, qui fait le tour sans autres lacunes que les ouvertures des quatre portes, et la partie supérieure, c'est-à-dire les petits bâtiments en forme de temples et à coupoles qui ont été construits sur ce mur, avec leurs niches et leurs cloches.

Comme le pavé de la troisième galerie est élevé environ 3.84 au-dessus de celui de la seconde, et qu'ainsi cette distance est bien plus grande que celle qui sépare le pavé de la seconde galerie de celui de la première, la paroi antérieure de la troisième galerie n'est par formée par la paroi intérieure de la partie inférieure, c'est à dire par le mur proprement dit, mais par les façades de derrière des petits bâtiments que nous avons mentionnés tout à l'heure. La partie inférieure ou le mur proprement dit, haute de 3.45 sans compter les moulures dont elle est couronnée, se laisse diviser de nouveau en trois grandes parties. La corniche est formée par un bandeau d'environ 0.21, au-dessous duquel se trouve un filet rentrant de 0.065, ensuite un bandeau plus large rentrant, orné de feuilles et de guirlandes de 0.21 et un filet de 0.04, l'ensemble rentrant sur une distance de 0.27; ensuite un bandeau d'environ 0.24, là-dessous une combinaison de trois filets, dont le premier de 0.06, le second de 0.12, faisant ensemble une saillie de 0.13, et le troisième de 0.06, rentrant sur une distance égale à celle de la saillie des

deux autres; en sorte que toute la corniche s'élève à une hauteur de 1 M. Le dé est de 1.78. La base haute de 0.70 est composée d'un filet de 0.10, d'un bandeau de 0.16 et d'un bandeau plus large encore de 0.44 avec des saillies égales, dépassant ensemble de 0.393 le nu du dé.

Sur la surface de la corniche nous trouvons un second groupe de moulures comme nous en avons trouvé un sur le mur d'enceinte de la seconde galerie; ici encore nous pourrions considérer ces moulures comme le dessus du mur, mais nous pourrions les considérer aussi comme la base générale de tous les petits bâtiments de la partie supérieure. En comptant depuis la corniche ces moulures se composent: d'un filet, rentrant 0.08 en dedans de la corniche et haut de 0.12; suit un second filet, rentrant également 0.08, mais n'ayant qu'une hauteur de 0.06; puis une doucine renversée de 0.13, et enfin un filet, rentrant 0.26 au bas de la doucine, et haut de 0.08; toute cette moulure a donc une hauteur de 0.39, tandis qu'au devant de la corniche elle rentre 0.42 M. La hauteur d'environ 3.84 à laquelle nous sommes arrivés maintenant, nous a conduits jusqu'au pavé de la troisième galerie, c'est à dire jusqu'à l'endroit, où commence la paroi intérieure de notre muraille d'enceinte ou la paroi antérieure de cette troisième galerie. Dans cet endroit le mur a une épaisseur de plus de 1.40, à la base il a une épaisseur d'environ 1.90.

Ici encore on fera le mieux de se représenter la partie supérieure du mur comme une série de bâtiments plus ou moins grands en forme de temples [1]), qui alternent régulièrement; les plus grands sont couverts de trois tourelles en forme de cloches ou de coupoles, et sont pourvus au dehors d'une niche dans laquelle se trouve une statue assise. Les autres bâtiments, c'est-à-dire les plus petits ne sont couverts que d'une seule tourelle, en sorte que la manière dont cette partie du mur est composée offre beaucoup d'analogie avec celle que nous avons décrite, sauf dans la forme des tourelles. La base des deux genres de bâtiments est

1) Voyez les planches du texte 5, 6, 7, 8.

formée par la même moulure; celle-ci se compose, en commençant immédiatement au-dessus du groupe qui a été décrit en dernier lieu, d'un filet, rentrant 0.08 sur celui qui suit et haut de 0.04; vient ensuite un bandeau plus large haut de 0.13, rentrant également 0.08, après un filet de 0.05 avec une saillie de 0.08, et là-dessus un filet de 0.09 avec une saillie de 0.05, ensuite un filet de 0.09 rentrant 0.05 et enfin un filet d'environ 0.08 rentrant de nouveau 0.05; il en résulte que tout le groupe de moulures qui est élevé sur la corniche du mur inférieur, atteint une hauteur de plus de 0.87 et rentre plus de 0.56 sur le devant de la corniche.

Sur cette base qui se compose ainsi de dix bandes, s'élève le nu du dé ou le nu du mur du bâtiment à niche [1]), à une hauteur de 0.63. Ce nu du dé est couvert d'une corniche composée de huit bandes, à savoir en comptant d'en bas, un filet saillant, ensuite un bandeau également saillant, puis deux filets rentrants, dont le plus élevé est à plomb du nu du mur; au-dessus de ceux-ci se trouvent encore trois filets saillants et enfin un bandeau de 0.13; ce qui donne pour toute la corniche environ 0.44 et une saillie de 0.18. Toute cette moulure fait le tour des quatre faces de tout l'édifice, de même que c'est le cas pour les trois bandeaux de dessus de la base, pour autant qu'elle n'est pas interrompue par quelques parties de la construction qui l'arrêtent. Aux façades du front et de derrière elle mesure environ 2.75, aux façades latérales plus de 1.28. Le nu du mur des deux côtés de la niche, que nous traiterons plus bas à part, est fermé au dehors par un montant large de 0.11, et a un compartiment ou un enfoncement taillé de 0.63 de haut contre 0.37 de large. Dans ces enfoncements ont été taillés des deux côtés des pilastres, dont les pieds et les chapiteaux se composent d'un grand nombre de bandeaux et de filets de tout genre. Au-dessus des chapiteaux s'élèvent des rinceaux et des festons élégants, qui, tournés les uns vers les autres, forment des guirlandes dont les bouts descendent au milieu. Les enfoncements

---

[1]) Voyez le pl. du texte 5.

sur la façade de derrière des étages supérieurs des bâtiments à niche représentés sur la pl. X, donnent quelque idée, bien que l'idée ne soit pas tout à fait exacte, de ces guirlandes etc., dont un dessin détaillé nous manque à notre grand regret. Le bandeau supérieur est couronné d'antefixes; il s'en trouve un des deux côtés de la niche et un antefixe angulaire aux deux extrémités; il se trouve également un antefixe au milieu de chacune des façades latérales, cinq antefixes sur la corniche de la façade de derrière, deux antefixes angulaires aux extrémités; en sorte que le nombre de ces ornements s'élève à treize pour toute la moulure le long des quatre façades, parmi lesquels on compte quatre antefixes angulaires.

Il y en a de trois dimensions différentes: les plus grands qui se trouvent au milieu de la façade de derrière, ont une largeur de 0.38, une hauteur de 0.33; suivent les antefixes qu'on trouve sur les façades latérales, sur le frontispice et aux extrémités de la façade de derrière; ceux-ci ont une largeur de 0.314, une hauteur de 0.236; enfin les plus petits, larges de 0.236, hauts de 0.22, se trouvent sur la façade de derrière des deux côtés des plus grands. Les antefixes angulaires ont les dimensions de ceux de la seconde grandeur. Derrière ces antefixes se trouve de nouveau un rehaussement, arrondi à la partie supérieure, haut de 0.22, qui sert de couche générale sur laquelle ont été construites les trois cloches ou les trois coupoles avec leurs étages inférieurs, ou si l'on veut, avec leurs bases. Le plus grand de ces trois bâtiments, celui du milieu avance un peu sur les deux autres, tant à la façade de devant qu'à celle de derrière; sa base est une moulure séparée du reste et composée de sept filets différents; en comptant d'en bas, nous avons d'abord quatre filets rentrants, deux filets saillants, puis un filet rentrant; le premier le quatrième et le sixième sont les plus larges, le cinquième et le septième le sont très peu; ils ont ensemble une hauteur d'environ 0.24 et avancent 0.10 sur le pan de la muraille. Ce nu du mur ou du dé, large de 1 M., haut de 0.345, est couvert en partie, tout comme les moulures de la base par les moulures de la niche; la partie qui est restée visible est divisée en deux

enfoncements, dont les trois montants ont chacun une largeur de plus de 0.09, et dont l'intérieur est orné de pilastres et de guirlandes, de même que l'intérieur des enfoncements à côté de la niche; à la façade de derrière dont les enfoncements sont tout à fait à découvert, l'intérieur en est resté nu sans la moindre sculpture [1]). La corniche se compose de six filets, dont les deux premiers et les deux derniers font saillie, tandis que les deux du milieu sont rentrants; le quatrième et le sixième ont une largeur de 0.08; ils s'élèvent ensemble à une hauteur de 0.26 et présentent une saillie de 0.08. Au-dessus de la moulure supérieure de la corniche s'élèvent de nouveau des antefixes, séparés par des distances égales; cinq sur les façades de devant et de derrière, dont deux antefixes angulaires, et sur les façades latérales un antefixe ordinaire entre deux antefixes angulaires; ces derniers sont l'autre moitié des antefixes angulaires des façades plus larges; il y a donc en tout douze de ces ornements qui ont chacun une hauteur de 0.105, sur une largeur de plus de 0.145. La largeur de la moulure supérieure de la corniche est de 1.1 aux façades de devant et de derrière, et d'environ 0.95 aux façades latérales. Immédiatement derrière les antefixes s'élève de nouveau un rehaussement, d'une épaisseur de 0.105 et arrondi des quatre côtés, de haut en bas; ce rehaussement sert de couche inférieure à une nouvelle base, haute en tout de 0.18, et composée d'un pied de deux filets rentrants, d'un nu de dé d'environ 0.08, et de deux filets saillants qui servent de corniche et dont le plus élevé avançant 0.08 sur le nu du dé, a une largeur de 0.89 aux façades de devant, et de 0.81 aux façades latérales. Sur cette base

---

1) Sur ce point encore nous devons rendre attentif à une grande différence entre les rapports de 1814 et les dessins de Wilsen et de Schönberg-Mülder. Ces dessins (Voyez pl. V et pl. X) représentent les nus des dés des bâtiments à tourelles, tant ceux qui se trouvent au-dessus de la porte que ceux qui se trouvent au-dessus des bâtiments à niche, comme ornés des pilastres, des rinceaux et des guirlandes que nous avons décrits plus haut. Les rapports de 1814 et les dessins qui en font partie n'attribuent ces ornements qu' aux bâtiments du milieu qui se trouvent à la façade de devant; les notes écrites disent même expressément, qu'il ne s'en trouvait pas à la façade de derrière des portails. Quant aux tourelles latérales, nous doutons que la hauteur minime des nus des dés ait offert l'espace suffisant pour les y placer.

repose une pièce de rehaussement, beaucoup moins élevée, également arrondie, dont le plus grand diamètre mesure environ 0.760, le plus petit plus de 0.73. Cette pièce sert de couche inférieure à la coupole ou à la tour en forme de cloche. La base de la coupole se compose d'un ensemble de sept moulures, s'élevant avec la couche inférieure à 0.24; en remontant nous avons d'abord un filet, ensuite une doucine renversée et une doucine ordinaire, l'une et l'autre plus larges et ornées de même que les coussins de lotus (comme nous les avons appelés) de fleurs de lotus; viennent ensuite cinq moulures, qui rentrent toujours plus et qui dans les dessins de 1814 semblent prendre la forme des doucines que nous venons de mentionner, mais que les dessins de Schönberg-Mülder (Voyez pl. X) représentent comme des tores, et auxquelles ces dessins ajoutent de plus une cinquième moulure; pour connaître la forme exacte on pourra consulter le dessin de Wilsen (pl. VII) sur lequel est représentée sous n°. 1 une des coupoles ou des cloches des terrasses circulaires. Immédiatement au-dessus de la dernière moulure le corps de la cloche, qui a été taillé avec les moulures dans une seule pierre, a un diamètre de 0.50, une hauteur de 0.29. La forme de ces coupoles n'est pas en tous points la forme ordinaire des coupoles de l'occident: le contour s'élève à peu près perpendiculairement jusqu' à mi-hauteur, passe ensuite en un quart d'un arc plein cintre, et se termine au sommet par une ligne horizontale. Sur cette surface plane repose une pierre carrée, qui s'élève en faces obliques; sa hauteur est environ de 0,145, tandisqu'elle mesure au pied sur les quatre faces environ 0.315; cette pierre carrée sert de base au cône tronqué et arrondi au sommet, qui, haut de 0.42 et large à la base de plus de 0.18, couronne tout l'édifice. La hauteur de ce point extrême au-dessus du pavé de la seconde galerie est environ de 7.74, et à la façade de derrière d'environ 3.87 au-dessus du pavé de la troisième galerie.

Les deux tourelles latérales ont été élevées sur le même fond que le bâtiment du milieu; cependant, à cause de leurs proportions moins grandes, elles rentrent en deça de la ligne principale. Leurs coupoles reposent sur une large base, qu'on pourrait se

représenter comme continuant sur toute la largeur de l'édifice principal, mais qui se trouve arrêtée maintenant par les deux faces du bâtiment à tourelle qui se trouve au milieu. Le pied de cette base est formé par deux filets qui ont ensemble une hauteur de 0.10, et qui rentrent, le premier 0.11, l'autre 0.05. Le nu du dé, resté absolument sans aucune sculpture [1]), a une hauteur de 0.14. La corniche, haute de 0.155 se compose de trois moulures, c'est-à-dire celle de dessus et deux bandeaux rentrants, dont celui de dessous est le plus large, et qui ensemble avancent plus de 0.10 sur le nu du dé. Au-dessus de la corniche des antefixes ont été placés sur chacune des trois façades restées visibles de chaque bâtiment latéral, à savoir un au milieu et deux antefixes angulaires aux extrémités; ces derniers servent pour les deux façades à la fois; aux angles intérieurs on a pu se contenter de moitiés d'antefixes, parce que là ces ornements touchent au bâtiment du milieu. Il s'en trouve donc sept sur chacun des bâtiments latéraux, dont chacun est haut de 0.105 et large de 0.235. Toute la largeur de la base dont nous venons de décrire les moulures, est depuis l'une des faces extérieures à l'autre de 2.46 à la hauteur du pied, et de 2.40 à la hauteur de la corniche; la distance des faces extérieures jusqu'au bâtiment du milieu, en suivant pour la mesurer la ligne de la corniche, est de 0.73; la façade latérale a une largeur de 0.68 à l'endroit de la corniche. Derrière les antefixes se trouve une nouvelle pièce de rehaussement, arrondie à la partie supérieure et haute de 0.105. Celle-ci supporte une seconde pièce de rehaussement, rentrant plus de 0.10, sur laquelle repose la coupole ou la cloche avec ses moulures, en tout semblables à celles du bâtiment du milieu, sauf en dimension et en grandeur; car la base a un diamètre de 0.50, les moulures une hauteur de 0.18, toute la cloche une hauteur de 0.37, le cône avec son piédestal au delà de 0.39, et ce piédestal seul une largeur de 0.18. La hauteur des deux bâtiments latéraux a au delà d'un mètre de moins que celle du bâtiment du milieu. Les différentes

---

1) Voyez cependant la note à la page 45.

parties de la construction ne présentent pas toujours les mêmes proportions de longueur et de largeur; dans quelques endroits cette différence est même assez considérable; il s'ensuit naturellement, que les façades de devant et de derrière de ces différentes parties, surtout leurs moulures, présentent aussi une différence de saillies et d'angles rentrants, en rapport avec ce changement dans les proportions.

Les bâtiments de dimension plus petite qui sont placés entre les bâtiments à niche, reposent sur le même soubassement que ceux-ci, mais rentrent environ 0.20. Ils ont une largeur et en même temps une épaisseur de 0.71; le dé a la même hauteur que celui des bâtiments à niche, et est couvert par les quatre premiers bandeaux, c'est-à-dire les bandeaux inférieurs qui forment la corniche de ces derniers. Au milieu a été placé sur le bandeau supérieur un antefixe haut de 0.23, large de 0.34; la description de 1814 parle encore de deux antefixes plus petits, un des deux côtés de l'antefixe plus grand; cependant on les cherche en vain dans les dessins de Schönberg-Mülder. Derrière cet antefixe suit une nouvelle pièce de rehaussement de 0.29, sur laquelle a été placée la cloche ou la coupole avec son cône. Cette coupole a des moulures, composées à la base de six filets seulement, et est en tout un peu plus petite que les deux coupoles latérales sur les bâtiments à niche. Toute la hauteur, depuis le sommet du cône jusqu'au pied du petit bâtiment s'élève à 1.83. Le nu du mur ou du dé est orné d'un bas-relief, représentant une image assise, ayant à droite ou à gauche un vase à fleurs, un autel d'où s'élève une flamme, ou un candelabre, tout comme nous l'avons remarqué pour les images correspondantes sous les bâtiments à cloche de la galerie précédente. Il n'y a qu'une seule de ces images qui ait été décrite dans les notes de 1814, et cette description ne s'étend pas à tous les détails. Wilsen (voyez pl. XV) n'a représenté que des images de la première galerie, et nous pouvons seulement présumer, que les images de la seconde galerie dont il est question ici, s'accordaient avec celles de la première dans leurs détails, dans leurs attributs et dans la manière dont elles varient ou alternent. Quant à la

distance les bâtiments à niche entre eux, c'est-à-dire quant à la largeur des petits bâtiments qui les séparent les uns des autres, — l'élévation de la planche V présente une différence considérable avec la mesure que nous avons indiquée; mais celle-ci est confirmée par la planche X, qui représente une vue de la porte conduisant de la seconde galérie à la troisième, et où nous trouvons en même temps les façades de derrière tant des bâtiments à niche que des autres petits bâtiments placés entre ceux-là. La distribution des enfoncements aux frontispices est semblable à celle du mur d'enceinte de la galerie inférieure; aux façades de derrière il y a cette seule différence, qu'il n'y a pas là de soubassement, par suite de l'élévation plus grande du pavé de la troisième galerie, et que par conséquent il n'y avait pas de place pour une seconde série de bas-reliefs.

Les portails [1]) qui se trouvent sur cette galerie au milieu des quatre façades de l'édifice, ne diffèrent des bâtiments à niche qu'en ceci: d'abord par la hauteur plus grande, environ 0.92 M. qu'il ne faut compter cependant qu'à partir du dessous de la cloche ou de la coupole; par leur plus grande largeur, qui fait une différence de 0.55 au nu du mur des façades de devant et de derrière, et par leur plus d'épaisseur ou de profondeur, qui fait là une différence de 0.30; enfin en ce qu'ils font saillie, en dépassant les bâtiments à niche, sur les moulures qui se trouvent au-dessus de la corniche à la face antérieure ou extérieure du mur général. La hauteur des différentes parties, moulures, bandeaux et ornements reste la même pour les deux genres de bâtiments jusqu'à la moulure inférieure des coupoles du milieu, malgré la largeur plus grande des portails; il en résulte, que les portails ont l'air moins élancé. Les antefixes sur la première corniche au-dessus des portes présentent aussi quelque différence: c'est-à-dire qu'on en avait placé sept au frontispice parce que là tous étaient visibles, et qu'à la façade de derrière il ne s'en trouvait que six, (d'après les dessins de 1814; ceux du Schönberg Mülder, Pl. X, n'en donnent que quatre) parce que là

1) Voyez les planches du texte 6, 7, 8.

ils seraient nécessairement cachés en partie par l'arc de la porte. Il faut encore ajouter, que ces antefixes sont un peu plus grands que ceux qui couronnent les moulures correspondantes des bâtiments à niche. Il fallait également ici une plus grande largeur, à cause de l'espace plus grand dont on avait besoin pour les portes. La porte à l'extérieur, depuis le pavé de la seconde galerie jusqu'à la clef de son archivolte, arrive à une hauteur d'au delà de 4.055 M. et a une largeur de 1.62. Des deux côtés elle a un montant de 3.56 de haut sur 0.42 de large. La partie inférieure de chacun de ces montants est ornée d'un bas-relief représentant un beau vase haut de 0.44, là-dessus un pilastre, dont le pied et le chapiteau se composent d'un grand nombre de bandeaux et de filets de tout genre, et qui a une hauteur d'environ 2.74, enfin au-dessus du pilastre, placée dans un compartiment ou enfoncement carré d'au delà de 0.39, une image d'homme assis, les mains et les bras relevés dans une pose qui peint l'effort, comme si elle devait porter les têtes d'éléphant dans lesquelles se terminent les moulures de l'archivolte. Ces têtes d'éléphant qui correspondent pour la forme, pour les ornements et par la place qu'elles occupent, avec celles qui se trouvent sur la porte de la galerie précédente, ont une hauteur de 0.86 depuis le dessus des montants jusqu'au sommet de la trompe relevée, et avancent plus de 0.18 au delà des côtés extérieurs des montants. Les cous de ces têtes d'éléphant passent en des moulures, composées de deux bandeaux convexes et de trois filets au-dessus et au-dessous de ces bandeaux, et qui ont en tout une largeur de 0.42. Le contour inférieur forme un arc en segment de cercle, le contour supérieur un arc en talon; le sommet se termine en une clef de voûte en forme d'un monstrueux masque de lion, dont on a supprimé la mâchoire inférieure et dont la crinière frisée, s'élevant des deux côtés et au-dessus de la tête, donne à la partie supérieure une forme triangulaire. Ce masque a été taillé dans un seul bloc de pierre, il a une largeur d'au delà de 0.89 M. et une hauteur de 0.99. Ici encore un dessin spécial de cet ornement d'architecture très important nous fait défaut. Nous regrettons de devoir nous en passer, bien que la planche

V nous fasse connaître d'une manière générale la forme de ce masque et d'autres têtes d'animaux de ce genre, que nous rencontrons à plusieurs reprises, tant ici que sur d'autres édifices antiques de Java, et qui, placées au-dessus d'arcs et de cintres y servent de clef de voûte. Les rapports de 1814 ne nous renseignent pas sur la question de savoir si le bandeau extérieur était orné de feuilles de lotus; cependant l'analogie des autres portes, surtout des niches rend la chose très probable. Un escalier de 3,845 de hauteur, comptant treize [1]) degrés, dont le premier, placé immédiatement derrière le montant avance environ 3,56 devant la ligne perpendiculaire du dernier degré, — conduit par la porte à la troisième galerie, et arrivé à cette hauteur il passe presque immédiatement dans l'escalier suivant. Ses degrés, tous larges de 1.62, c'est-à-dire ayant la largeur de l'ouverture de la porte, ont une hauteur et une profondeur qui varie entre 0.26 et 0.31. La voûte de cette porte diffère entièrement de celle de la porte précédente, en ce qui concerne le mode de construction. Elle est formée par quatre assises de pierres taillées sans ornements, qui avancent graduellement les unes sur les autres; les trois premières assises, c'est-à-d. les assises inférieures, ont une saillie et une hauteur d'au delà de 0.13, la quatrième a une hauteur égale, mais une saillie d'environ 0.29, tandis que l'ensemble est fermé par une lourde et large clef de voûte. En dehors, c'est-à-dire à l'endroit où les assises deviennent visibles, sur le devant de la porte au-dessous des moulures, chacune d'elles est ornée d'un oiseau sculpté, dont la tête est tournée du côté de l'entrée. La voûte commence par avancer dans la même direction horizontale jusqu'à une profondeur de 1.02; puis elle s'élève tout à coup à une hauteur de 1.10; pour le reste de la profondeur, qui compte encore 0.94, elle est construite de la même manière, mais elle se compose d'assises, dont les dimensions présentent quelque différence, et elle achève ainsi de couvrir toute la porte. Cette seconde partie de la voûte

1) Ce même chiffre est indiqué dans la description de 1814, mais une des élévations marque quatorze degrés.

a également quatre assises, qui avancent l'une sur l'autre, hautes d'environ 0.21 et présentant chacune une saillie d'environ 0.16, tandis que la clef de voûte couvre ici une étendue plus large. Les faces des assises qui sont visibles à la face de derrière de la porte, sont restées sans ornements. En confrontant la planche X, sur laquelle la porte a été représentée vue de derrière, on trouvera une différence entre ce dessin et les indication qu'on vient de lire, pour ce qui regarde les dimensions de ces assises; cette différence doit être mise sur le compte de l'état endommagé, où se trouvaient les portails, entre autres aussi ceux de cette galerie, lorsque les dessins ont été faits. Les indications détaillées de 1814 et les dessins qui s'y rapportent, ne laissent pas de doute à cet égard.

Nous poursuivons notre description du portail, pour revenir plus tard à la porte de la façade de derrière. Ce bâtiment a la même base que les bâtiments à niche et les bâtiments intermédiaires, mais cette base avance davantage. Le filet qui se trouve immédiatement au-dessous du portail, repose sur un bandeau plus large qui rentre 0.08 et qui descend sur la moulure générale en forme de doucine, dont nous avons parlé plus haut en décrivant le mur qui sert d'enceinte à l'ensemble. Le bâtiment cache ainsi cette dernière moulure sur presque toute sa hauteur, et la base atteint une hauteur de 0.69, tandis que les moulures de la base des autres bâtiments, sans compter toutefois le groupe à part qui se trouve sur la corniche du mur général, n'ont qu'une hauteur de 0.48. A l'endroit du bandeau le plus saillant de la base la façade a une largeur de 3.22. Le nu du dé, haut de 0.60 et large d'au delà de 3 M., est divisé en trois enfoncements, par quatre montants, dont ceux à droite et à gauche ont une largeur de 0.18, contre 0.145 de largeur pour ceux du milieu; l'enfoncement du milieu a une largeur de 0.84, contre 0.76 pour chacun des enfoncements de côté. Les enfoncements, tout comme ceux des bâtiments à niche, renferment des bas-reliefs composés de pilastres avec des guirlandes et des draperies. La corniche a une largeur de 3.30 aux endroits où elle est le plus large. Elle est couronnée de sept antefixes, dont un grand s'élève au milieu

à une hauteur de 0.34, sur une largeur de 0.395; suivent des deux côtés un antefixe plus petit, haut de 0.22, large environ de 0.29; viennent ensuite de chaque côté un antefixe plus grand, haut de 0.235, large de 0.315, et aux deux angles deux antefixes angulaires, de dimensions semblables à celles des plus petits d'entre ceux que nous venons de décrire, et dont les moitiés, formant un angle droit avec les autres moitiés, ornent les angles des façades latérales. Nous avons déjà indiqué le nombre des antefixes qui se trouvent sur les façades latérales et sur celle de derrière. Les façades latérales ont une largeur de 1.71 à la hauteur de la corniche. L'étage inférieur de celui des bâtiments à coupoles qui occupe le milieu, est de nouveau semblable à l'étage inférieur des bâtiments à niche pour ce qui regarde la hauteur, la forme et le nombre des moulures; mais il y a une différence d'épaisseur, car le bandeau supérieur de la corniche a une largeur de 1.71 et aux façades latérales de 1.41. Le nu du mur a été divisé par trois montants de 0.08 de large, en deux enfoncements, larges chacun de 0.63 et ornés de la même manière que les enfoncements mentionnés en dernier lieu. La corniche porte cinq antefixes, dont deux angulaires, de la même grandeur, hauts de 0.13, larges de 0.20. La moulure la plus saillante de la base au-dessous de la coupole a, aux façades de devant et de derrière, une largeur de 1.52, aux façades latérales une largeur de 1.28. Le plus grand diamètre du bandeau inférieur dans les moulures du pied de la cloche ou coupole, est de 1.28, le plus petit diamètre de 1.02; la coupole elle-même, mesurée au-dessus du pied, a un diamètre de 1.035 pour la plus grande distance, de 0.84 pour la plus petite. Comme nous l'avons dit plus haut, les différentes parties commencent à monter depuis cet endroit-ci; la coupole, en comptant depuis la base, mesure 0.785; la base du cône qui repose sur la coupole est haute de 0.26; sa largeur est au-dessous de 0.535, au-dessus seulement de 0.445, et aux façades latérales de 0.47 et de 0.40. Le cône lui-même haut de 0.76, a au pied un diamètre d'environ 0.33, aux deux faces de 0.26 et au sommet de 0.13.

Les deux bâtiments latéraux s'accordent entièrement avec les

bâtiments à niche, sauf leur épaisseur plus grande. Le nu du mur de ces bâtiments a une largeur d'environ 0.84, leur corniche d'au delà de 1.07. Les coupoles avec leur pied et leur cône n'ont pas la forme ovale du bâtiment du milieu, mais la forme parfaitement ronde, comme les coupoles des bâtiments à niche. La largeur plus grande des façades latérales exigeait naturellement aussi un nombre plus grand d'antefixes; il s'en trouve cinq sur la corniche inférieure aux deux façades latérales, dont deux antefixes angulaires; il y a un antefixe, haut de 0.235 et large de 29, entre deux antefixes moins grands, hauts de 0.22 et larges de 0.31; les deux antefixes angulaires ont les mêmes dimensions que ces derniers. La corniche du bâtiment du milieu en a cinq aux façades latérales, dont deux antefixes angulaires, de dimensions égales à celles de la façade de devant. Enfin, les corniches des bâtiments latéraux ont également cinq antefixes aux façades latérales, dont deux antefixes angulaires d'une hauteur égale à celle des antefixes de la façade de devant.

Les montants ou pieds-droits de la porte à la façade de derrière ont une hauteur de 0.89, une largeur de 0.62. Sur le devant a été taillé un pilastre, haut d'environ 0.63 et s'accordant un peu pour la composition avec les pilastres taillés sur la porte de la façade de devant. Au-dessus de ces pilastres se trouve un enfoncement dans lequel a été taillé également une image d'homme, ayant les bras levés avec un air d'effort. La moulure supérieure de l'archivolte a la forme d'un arc en talon, tant au-dessus qu'au-dessous; elle se compose, en comptant du bas en haut, d'un filet, d'un bandeau convexe plus large et d'un autre filet, le tout à une largeur de 0.21; le bord extérieur, celui qui termine la moulure, est un enchainement de feuilles de lotus placées les unes à côté des autres et recoquillées en avant; cet ornement élève la largeur de toute la moulure à environ 0.315. Le faîte de la moulure est couronné d'un rinceau triangulaire, qni montre quelque analogie avec de certains ornements en forme de palmette de l'architecture grecque. Au bout les moulures sont recoquillées au-dessus des montants et

elles se terminent là également en des rinceaux, dont la partie la plus élevée touche à la partie supérieure de la corniche du portail. Celui qui voudra confronter ces données avec le dessin de la porte reproduit sur la planche X, sera frappé d'une différence considérable, tant pour la forme que pour les dimensions des moulures, des montants et des différentes assises des voûtes de la porte. Le dessinateur, qui avait pour tâche de restaurer le portail écroulé en partie et qui ne pouvait consulter que les débris qui lui en restaient, devait inévitablement s'écarter de l'original, que les notes antérieures peuvent seules faire connaître avec quelque certitude. A droite et à gauche de la porte le nu du mur est orné des deux pilastres, des draperies et des guirlandes qui se trouvent aussi ailleurs. Le nu du mur du bâtiment à coupole qui se trouve au milieu, est divisé par trois montants en deux enfoncements, exactement comme c'est le cas pour la façade de devant; il y a cependant un point de différence, c'est que les enfoncements dont nous parlons maintenant sont nus et manquent d'ornements [1]). Sur la corniche inférieure se trouvent des deux côtés de la porte deux antefixes entiers et un antefixe angulaire ou une moitié d'antefixe; ces ornements sont conformes à ceux de la façade de devant, et élèvent avec les antefixes des façades latérales, le nombre de ces ornements à dix-neuf [2]). Sur la corniche de celui des bâtiments à coupole qui se trouve au milieu, il s'en trouve cinq à la façade de devant comme à celle de derrière, ce qui fait seize antefixes avec ceux des façades latérales. Sur les corniches des deux coupoles latérales on en trouve trois aux deux façades de devant et de derrière, dont un antefixe angulaire à la face extérieure, et la moitié d'un antefixe qui appuie contre le bâtiment du milieu, trois aux faces latérales, en comptant ceux des angles, ce qui fait pour chacun des bâtiments latéraux en tout un nombre de neuf antefixes.

1) Voyez la note à la page 45.
2) Cette donnée se retrouve dans les dessins de 1814; ceux de Schönberg Mülder ne représentent qu'un antefixe et la moitié d'un antefixe sur cette corniche, des deux côtés de la porte.

Le trait d'union entre les portails et les bâtiments à niche n'est pas un bâtiment plus petit à coupole, comme c'est le cas entre les divers bâtiments à niche; la largeur plus grande des portails ne laissait pas assez d'espace pour ce genre de construction; l'union entre ces deux genres de bâtiments n'est formée que par un pan de mur qui, orné des mêmes moulures, s'élève jusqu'à la corniche des parois attenantes. Il est impossible de dire, si le larmier des moulures de dessus a été couvert d'antefixes comme c'est le cas pour les petits bâtiments qui séparent les bâtiments à niche. Les rapports de 1814 ne mentionnent pas ces ornements; il est vrai que la planche X les représente, mais Schönberg Mülder, qui a restauré l'ensemble d'après les débris, les y a ajoutés tant à la façade de devant qu'à celle de derrière. Nous pourrions cependant mettre en doute la justesse de cette restauration; il y a en effet bien peu d'espace, de 0.43 tout au plus, entre les différentes parois; et les moulures de la base se rapprochent les unes des autres jusqu'à 0.11, les corniches jusqu'à 0.05. On dirait que ces pans de mur soient restés nus à la façade de derrière; à la façade de devant le pan de mur contient un enfoncement, dans lequel a été taillé un vase à fleurs avec des draperies; sept fleurs de lotus s'élèvent de ce vase sur leurs longues tiges, une au milieu et trois de chaque côté; celle du milieu est droite, les autres sont penchées.

Comme nous l'avons dit plus haut, la façade de devant du portail avance sur le mur général en comparaison des autres bâtiments, tandis que la façade de derrière se trouve sous la même ligne que celle des bâtiments à niche. Maintenant, comme la partie supérieure avec ses trois coupoles a été construit au milieu, ces coupoles et leurs cônes se trouvent bien entre elles sous la même ligne, mais non pas avec celles des autres bâtiments; le poids de la partie supérieure de la construction est ainsi divisé proportionnellement sur toute la voûte qui couvre le passage, et l'ensemble n'en devient que plus solide.

Au côté extérieur du mur, ou si l'on veut, aux frontispices des batiments à niche on a ménagé des niches avec des Bouddhas assis, comme on en trouve aux bâtiments correspondants de la

précédente galerie. La niche repose sur la huitième, qui est la plus saillante des moulures mentionnées plus haut, et sur lesquelles ont été élevés tous les bâtiments du mur; cette niche a au milieu une hauteur de 1.41, aux deux côtés de 0.94, sur une profondeur de 0.785; à l'intérieur elle est large d'environ 0.97. Le Bouddha, haut de 1.10, est assis comme les autres du mur d'enceinte précédent, sur un coussin de lotus d'une hauteur d'environ 0.24. Les montants ou pieds-droits, hauts de 0.94, larges de 0.26 sont ornés de pilastres, hauts de 1.02 et ressemblant à ceux que nous avons trouvés aux montants des portes et dans les enfoncements et dont plus d'une fois déjà nous avons donné une description. Au-dessus des pilastres se trouve une pierre carrée haute de 0.26, et au-dessus de cette pierre une image accroupie d'homme a été taillée dans un enfoncement; l'attitude de cette image indique un certain effort, comme si elle portait les têtes d'éléphant dans lesquelles se terminent les moulures de l'archivolte de la niche. Ces têtes d'éléphant qui s'accordent pour la forme et pour la place qu'elles occupent avec celles que nous avons décrites plus haut, ont en profil une largeur d'environ 0.37, une hauteur de 0.40. La moulure forme a l'intérieur à peu près un demi-cercle, légèrement courbé à la partie inférieure au-dessus des pilastres; à l'extérieur elle présente la forme d'un arc en talon. Les moulures, larges de 0.265 se composent de deux bandes larges et convexes, séparées et limitées par de très minces filets; ces moulures s'unissent en dessous avec les rinceaux et les ornements en volute qui se trouvent derrière les têtes d'éléphant. Le large bandeau extérieur a été orné de feuilles de lotus s'élevant sur leurs tiges les unes à côté des autres et recoquillées à la pointe. Au milieu se trouve comme clef de voûte au-dessus de la tête du Bouddha, la tête de monstre ou le mascaron de lion avec sa crinière frisée et hérissée, semblable pour la forme au mascaron au-dessus de l'archivolte de la porte et haut de 0.60, sur une largeur qui ne dépasse pas 0.47.

L'eau a pu s'écouler de la troisième galerie à la seconde par des égouts qui se trouvent à tous les angles saillants, immédiate-

ment au-dessus de la corniche; ces égouts se terminent au dehors par des gargouilles, sous la forme de têtes de lion, la gueule ouverte et laissant voir ainsi l'ouverture du conduit. La crinière frisée et hérissée sur le front s'unit avec les rinceaux qui s'élèvent sur la tête en forme de pyramide et qui se confondent de côté avec des ornements semblables derrière la tête. Des deux côtés de la gueule on aperçoit les pattes de devant de l'animal qu'il tient relevées. La partie de derrière de ces têtes de lion est arrondie de bas en haut, et rentre ainsi dans la cavité qui a été taillée à cet effet dans les quatre bandeaux inférieurs des moulures au-dessus de la corniche du mur général. Depuis le dessous du menton jusqu'au sommet de l'ornement la tête a une hauteur d'au delà de 0.71 d'après les données de 1814, et de 0.82 d'après le dessin de Wilsen; la largeur en la mesurant au travers des pattes, est de 0.39; la distance sur laquelle elle s'avance au delà des moulures inférieures de la niche est en moyenne de 0.68, tandis qu'elle avance 0.16 au delà de la corniche; l'eau pouvait donc découler immédiatement sur le sol, sans avoir à toucher soit le mur lui-même, soit sa base. La planche VI, nº. 3 contient un dessin très exact; cependant la partie de derrière, celle qui a été arrondie et par laquelle toute la tête appuyait contre les moulures, a été supprimée. Le nombre de ces gargouilles est égal à celui des angles saillants de cette galérie, et s'élève à vingt. Au-dessus de la même corniche se trouvent de beaux antefixes séparés par des espaces égales; la planche XIII nº. 6 peut donner une idée assez juste des formes de ces antefixes et de la manière dont ils ont été travaillés et ornés de sculptures; ils s'accordent en général avec les ornements analogues que nous avons déjà rencontrés dans plus d'un endroit; mais ils s'en distinguent pourtant par des rinceaux plus achevés; surtout au milieu, et de plus par leur piédestal, lequel présente trois parties saillantes, une au milieu, et deux aux extrémités, et qui se compose d'une corniche de deux bandeaux, d'un nu de dé et d'une base de deux bandeaux. La largeur des antefixes est de 0.56, leur hauteur de 0.58. A l'endroit de la seconde saillie du mur d'enceinte leur nombre s'élève à dix des

deux côtés de la porte, un antefixe à la face latérale de cette saillie entre la gargouille et l'angle rentrant; à la première saillie il y en a vingt-deux, et encore deux autres aux deux faces latérales; enfin la partie du mur qui rentre le plus en a quinze, ce qui fait pour toute la façade un nombre de quatre-vingt-dix-huit, et pour toute la galerie autour des quatre façades trois cent quatre-vingt-douze antefixes. Le nombre des bâtiments à niche et des Bouddhas est pour la même galerie de vingt-six pour chaque façade, ce qui fait en tout cent quatre.

Mentionnons enfin, qu'à l'endroit où les façades latérales des bâtiments à niche deviennent visibles aux angles saillants, les nus de leurs murs sont pourvus d'enfoncements, dans lesquels a été taillée une image, s'accordant pour la forme, pour les ornements et pour les attributs avec celles des petits bâtiments entre les bâtiments à niche.

Il nous reste encore à faire mention par quelques mots des ornements spéciaux d'architecture, qui se trouvent sur la paroi postérieure de la seconde galerie ou si l'on veut sur la face antérieure du second mur d'enceinte. Après cela nous pourrons passer à la galerie suivante.

Le premier bandeau sous la moulure qui couvre le mur proprement dit, est orné de belles guirlandes composées surtout de fleurs de lotus, voyez Pl. XIII; 6. Les guirlandes sur lesquelles on semble avoir déposé des graines de semence, sont suspendues à des fleurs de lotus, dont les feuilles s'élèvent en partie, tandis qu'en partie elles sont retournées en bas, ce qui leur donne un peu la forme de coussins de lotus. C'est de l'intérieur de ces mêmes fleurs que semblent sortir des pendants, composés des stampilles et des graines de la fleur, qui passant par les guirlandes, descendent jusqu'à ce qu'ils touchent de nouveau à des calices de fleurs, placés plus bas et qui ressemblent aux premiers sauf leur dimension moins grande. Les espaces ouverts et nus au-dessus des guirlandes sont entièrement occupés par des fleurs de lotus présentant leur calice ouvert et leur couronne à l'oeil du spectateur.

Le nu du mur est divisé par des montants et des linteaux

en deux séries de compartiments ou d'enfoncements oblongs, rangées l'une au-dessous de l'autre; dans ces enfoncements se trouvent les bas-reliefs que nous avons déjà mentionnés plus haut et auxquels nous allons consacrer plus tard une description détaillée. Le linteau qui sépare les enfoncements des deux séries, a une largeur de 0.11 sans compter les deux filets; il est orné de rosaces et de rinceaux travaillés avec soin. Les montants, larges de 0.25, sans compter également les filets qui en forment les bords, sont pourvus dans les enfoncements inférieurs de pilastres très compliqués, auxquels ne manquent pas les guirlandes et les antefixes dont plus d'une fois déjà nous avons fait mention; les montants de la série supérieure présentent des arabesques choisies et élégantes. Dans la guirlande inférieure ont été taillés un lion assis, une tortue, l'image d'un homme nu et assis, quelquefois un singe, voyez Pl. XIII nº. 1, 4 et 5; en d'autres endroits chacune des guirlandes d'arabesques se terminent en une fleur de lotus, sur laquelle ou près de laquelle se trouve debout ou assise une colombe battant des ailes ou bien une perruche, voyez Pl. XIII nº. 2, 3. Les enfoncements à bas-reliefs qu'entourent ces montants et ces linteaux ont une hauteur de 0.73, sur une largeur de 1.99 [1]; leur nombre s'élève en tout à 240, dont sept ne se trouvaient déjà plus dans un état qui aurait permis d'en faire un dessin, voyez Pll. XVI à CXXXV.

La largeur de la troisième galerie est de 2.04 entre les moulures de la base des parois. La paroi antérieure, ou si l'on veut la paroi postérieure du second mur d'enceinte, est ornée d'une seule ligne de bas-reliefs que nous décrirons plus bas, et qui ont été sculptés dans des enfoncements contre les façades de derrière des bâtiments à niche. Les montants qui encadrent les enfoncements ont une largeur de 0.105; les enfoncements eux-mêmes ont une largeur d'au delà de 2.14. On n'a pu faire le

---

1) Wilsen, dans son article intitulé *Böro-Boedoer* (*Tijdschr. v. Ind. t., l. en volkenk.* I. 1852, pg. 251) donne aux bas-reliefs une largeur de 2.70, une hauteur de 0.90; il y a là évidemment une erreur. Nos données sont conformes à celles de la Pl. XIII, 1.

dessin que de trente-deux de ces bas-reliefs; on les trouve aux Pll. CCXCV à CCCII.

Avant de décrire la paroi postérieure, nous voulons examiner le mur d'enceinte dont cette paroi constitue le devant. Ce mur enceint la quatrième galerie, dont le pavé, situé à une hauteur de 2.93 au-dessus du pavé de la galerie précédente, est formé tout comme les autres par des dalles carrées légèrement inclinées vers le dehors. La partie inférieure ou le mur proprement dit s'élève, y-compris les moulures, à une hauteur de 2.71; à l'endroit de la base il a une épaisseur de 1.80, au nu du dé une épaisseur de 1.46 M. La corniche se compose de sept bandeaux et filets, s'élevant ensemble à une hauteur de 0.63: un large larmier d'une épaisseur de 0.21 qui forme la surface du mur, au-dessous de ce larmier un filet rentrant, ensuite un bandeau rentrant large de 0.20 orné d'arabesques, deux filets rentrants, un filet saillant et enfin un dernier filet rentrant. Toute la saillie de la corniche devant le nu du mur est de 0.26. Ce nu du mur ou du dé a une hauteur de 1.255. La base se compose de six moulures qui ont ensemble une hauteur d'au delà de 0.82: deux filets saillants, au-dessous de ceux-ci un filet rentrant, et deux autres filets saillants; la saillie de l'ensemble devant le nu du mur est d'au delà de 0.10; suit un larmier, qui avance encore de 0.21 de plus, et qui, haut de 0.43, comprend à lui seul la moitié de la hauteur de toutes les moulures de la base.

Ce mur-ci encore, comme les murs des autres galeries, est surmonté de moulures, composées d'une doucine renversée au-dessous de laquelle un filet, s'élevant ensemble à une hauteur d'environ 0.21; ce filet rentre 0.05 sur la corniche du mur, et la doucine recule encore 0.21 de plus. Ces moulures nous amènent au dehors du mur, juste à la hauteur où se trouve au dedans la surface du sol, et où commence ainsi la paroi de derrière des bâtiments. Ces moulures peuvent être considérées aussi comme les deux moulures inférieures de la base commune de tous les bâtiments, qui s'élèvent sur le mur proprement dit que nous venons de décrire; au-dessus d'elles s'élèvent, comme nous l'avons vu aux galeries précédentes, les bâtiments

à niche et les portails, surmontés de coupoles, ainsi que les bâtiments intermédiaires à coupole [1]) plus petits. Comme nous ne disposons pas de documents et de notes aussi étendus pour apprendre à connaître exactement ces bâtiments à niche, que nous en avons trouvé pour ceux des galeries inférieures, nous commencerons par décrire les portails, mieux partagés sous ce rapports par les notes de 1814; nous pourrons y renvoyer le lecteur lorsqu'il s'agira de décrire les bâtiments à niche.

Constatons d'abord une différence qui se présente ici avec ce que nous avons vu aux autres galeries; on se rappelle que là on voit la partie supérieure de celui des bâtiments à coupole qui se trouve au milieu, avancer, tant au front qu'à la façade opposée, devant les deux bâtiments latéraux, mais que l'étage inférieur y est le même pour les trois bâtiments; ici nous retrouvons d'abord cette même saillie, mais de plus nous en trouvons une autre; c'est que le bâtiment du milieu de l'étage inférieur fait encore aux deux façades une saillie d'au delà de 0.14 sur les deux bâtiments latéraux. Nous parlerons après des modifications que cette saillie a apportées aux moulures de cette partie saillante. C'est sur les moulures mentionnées plus haut, qui se trouvent au-dessus de la corniche du mur, que s'élève la base de tous les bâtiments, composée de sept bandeaux, qui se prolongent sans interruption et se modifient seulement suivant l'épaisseur plus ou moins grande des différents murs et selon qu'elles s'écartent des faces extérieures. L'ensemble de leur hauteur est de 0.575; elles reculent ensemble 0.13 sur la doucine que nous avons mentionnée plus haut, et, en comptant de bas en haut elles sont constituées comme suit: un bandeau, deux filets dont le premier rentre sur le bandeau, le second sur le premier, ensuite deux autres bandeaux saillants et encore deux bandeaux rentrants; le premier et le cinquième sont les plus larges et ont une largeur d'environ 0.11. Toute la largeur de la façade, mesurée à la moulure inférieure, est d'au delà de 4.34. Le nu du dé qui vient ensuite, a une hauteur de 0.63,

1) Voyez les pll. du texte 9, 10 et 11.

et est surmonté d'une corniche de huit bandeaux, qui ont ensemble une hauteur de 0.405 et qui avancent au delà de 0.13 sur le nu du dé. En comptant de bas en haut la corniche se compose de deux bandeaux saillants, de deux bandeaux rentrants, de trois bandeaux saillants, et enfin d'un large bandeau, servant de pièce de dessus, haut de 0.13 et couronné d'antefixes, derrière lesquels se trouve l'exhaussement arrondi que nous avons déjà décrit plus d'une fois, et qui sert de support au second étage. Un filet très mince placé sur cet exhaussement, est le premier filet de la base, tant des bâtiments à coupole latéraux que du bâtiment du milieu; mais le reste des moulures présente une différence au bâtiment du milieu. Nous poursuivons donc provisoirement la description de ce dernier bâtiment, pour revenir tantôt aux bâtiments latéranx. Le nu du dé de l'étage inférieur a une largeur de 2.15, une épaisseur (c'est-à-dire la largeur des façades latérales) de 1.41; la moulure de dessus a une largeur de 2.51, et de 1.657 aux façades latérales. Le support ou exhaussement que nous avons mentionné tout à l'heure et qui a à la surface une largeur d'au delà de 2.22 et de 1.31, sur une hauteur de 0.196, supporte le second étage, dont la base se compose d'abord du filet que nous avons mentionné tout à l'heure, et ensuite de trois filets rentrants, de deux filets saillants, et d'un septième filet rentrant, le tout à une hauteur de 0.22, rentrant sur une distance de 0.275, dont 0.21 pour le filet inférieur. Le nu du dé, haut d'au delà de 1.68 à la façade de devant, a une hauteur de 0.34 et porte une corniche de 0.235, composée de deux filets saillants, de deux filets rentrants, d'un filet saillant, puis de la moulure supérieure plus large avec ses antefixes. Le support qui se trouve derrière cette moulure avec tout le reste de la substruction de la coupole, avec la coupole elle-même, son cône et le pied du cône, s'accordent entièrement pour la composition et pour la hauteur des différentes parties, avec les dimensions des portails de la galerie inférieure; mais il y a une différence dans les proportions de la largeur, c'est que, à partir du filet inférieur sur le support que nous venons de mentionner, les quatre façades sont tout à

fait semblables et que les plans des différentes parties sont de parfaits carrés et de parfaits cercles. Les bandeaux les plus saillants du soubassement de la coupole ont une largeur d'au delà de 1.20; le bandeau du milieu qui rentre le plus, a une largeur de 1.02; le dessous de la cloche ou de la coupole immédiatement au-dessus des moulures a un diamètre de 0.85; la pierre carrée sous le cône a les faces d'au delà de 0.48 à la partie inférieure, et de 0.405 à la partie supérieure, le cône lui-même a un diamètre de 0.31 à la hauteur de la base.

Les moulures de la base de l'étage inférieur du bâtiment saillant qui se trouve au milieu, ne diffèrent pas de celles des autres bâtiments qui s'élèvent sur le mur, par rapport aux proportions, aux saillies et aux parties rentrantes; mais il y a une différence en ce qui concerne la doucine renversée et le filet qui se trouve au-dessous de celle-ci; ces deux moulures sont remplacées ici par un bandeau de 0.21 qui avance 0.05 sur le larmier de la corniche du mur général. Les moulures au-dessus de ce larmier sont remplacées, pour ce qui regarde les quatre bandeaux rentrants qui suivent, par deux bandeaux quelque peu saillants qui avancent ensemble au frontispice sur une distance égale pour l'une et pour l'autre, et ensuite par deux bandeaux qui rentrent l'un et l'autre; les deux derniers bandeaux (des bandeaux rentrants) sont les mêmes que ceux du mur.

Retournons aux bâtiments latéraux à coupole. Tout ce que nous avons à signaler ici, c'est que leur soubassement touche au bâtiment du milieu, et qu'ils s'accordent entièrement avec les bâtiments du mur d'enceinte de la galerie inférieure sous le rapport de la distribution et des moulures; sauf leur plus grande largeur, qui est de 1.07 pour la corniche à la façade de devant comme à celle de derrière, et qui est la même pour les façades latérales; à ces mêmes façades latérales le nu du dé a une largeur de 0.84.

La corniche du premier étage de tout le portail porte à l'endroit de la saillie qui se trouve au milieu du frontispice, cinq antefixes, dont le plus grand, celui du milieu, a 0.31 de hauteur, et dont les plus petits, qui se trouvent de côté et aux angles

où deux moitiés sont placées l'une contre l'autre en formant ensemble un angle droit, ont une hauteur de 0.26; les deux bâtiments latéraux ont chacun deux antefixes: un au milieu et un antefixe angulaire à l'angle extérieur. Chacune des façades latérales a trois antefixes: un grand antefixe de 0.31 au milieu, deux plus petits de 0.26 des deux côtés, plus les deux autres moitiés qui servent à former les antefixes angulaires de la façade de devant et de celle de derrière; enfin il se trouve à la façade de derrière un nombre égal au nombre des antefixes du frontispice, sauf celui du milieu, qui y a été supprimé parce que la moulure de la porte avait pris sa place. Le nombre total de ces antefixes est ainsi de vingt-trois.

La corniche du second étage du bâtiment du milieu en a cinq aux façades de devant et de derrière, dont deux antefixes angulaires, d'une hauteur d'environ 0.12, trois à chacune des façades latérales, plus les deux moitiés qui font partie des antefixes aux angles des deux autres façades; donc, en tout un nombre de seize antefixes. Quant aux bâtiments latéraux, la corniche a au-dessous de la coupole trois antefixes aux façades de devant et de derrière, qui ont également une hauteur d'environ 0.12: un au milieu, la moitié d'un antefixe joignant au bâtiment du milieu, et un antefixe angulaire, dont l'autre moitié prend la direction de la façade latérale; chacune des façades latérales a, en outre des deux antefixes angulaires, un nombre de trois antefixes, ce qui fait pour chacun des bâtiments un nombre de neuf, parmi lesquels deux moitiés d'antefixe.

Le nu du mur de l'étage inférieur du bâtiment du milieu est entièrement couvert au milieu de la façade de devant, par les moulures de l'archivolte de la porte; il n'y a que les deux enfoncements, taillés des deux côtés, qui soient visibles, et encore ne le sont-ils qu'en partie. Ces enfoncements sont bornés par des montants, larges de 0.21 et ornés de pilastres, de draperies et de guirlandes, comme nous en avons décrit déjà plus d'une fois aux portails et aux bâtiments à niche de la galerie précédente. Les nus des murs des deux bâtiments attenants, bornés également aux deux côtés par des montants de 0.21 de

fait semblables et que les plans des différentes parties sont de parfaits carrés et de parfaits cercles. Les bandeaux les plus saillants du soubassement de la coupole ont une largeur d'au delà de 1.20; le bandeau du milieu qui rentre le plus, a une largeur de 1.02; le dessous de la cloche ou de la coupole immédiatement au-dessus des moulures a un diamètre de 0.85; la pierre carrée sous le cône a les faces d'au delà de 0.48 à la partie inférieure, et de 0.405 à la partie supérieure, le cône lui-même a un diamètre de 0.31 à la hauteur de la base.

Les moulures de la base de l'étage inférieur du bâtiment saillant qui se trouve au milieu, ne diffèrent pas de celles des autres bâtiments qui s'élèvent sur le mur, par rapport aux proportions, aux saillies et aux parties rentrantes; mais il y a une différence en ce qui concerne la doucine renversée et le filet qui se trouve au-dessous de celle-ci; ces deux moulures sont remplacées ici par un bandeau de 0.21 qui avance 0.05 sur le larmier de la corniche du mur général. Les moulures au-dessus de ce larmier sont remplacées, pour ce qui regarde les quatre bandeaux rentrants qui suivent, par deux bandeaux quelque peu saillants qui avancent ensemble au frontispice sur une distance égale pour l'une et pour l'autre, et ensuite par deux bandeaux qui rentrent l'un et l'autre; les deux derniers bandeaux (des bandeaux rentrants) sont les mêmes que ceux du mur.

Retournons aux bâtiments latéraux à coupole. Tout ce que nous avons à signaler ici, c'est que leur soubassement touche au bâtiment du milieu, et qu'ils s'accordent entièrement avec les bâtiments du mur d'enceinte de la galerie inférieure sous le rapport de la distribution et des moulures; sauf leur plus grande largeur, qui est de 1.07 pour la corniche à la façade de devant comme à celle de derrière, et qui est la même pour les façades latérales; à ces mêmes façades latérales le nu du dé a une largeur de 0.84.

La corniche du premier étage de tout le portail porte à l'endroit de la saillie qui se trouve au milieu du frontispice, cinq antefixes, dont le plus grand, celui du milieu, a 0.31 de hauteur, et dont les plus petits, qui se trouvent de côté et aux angles

où deux moitiés sont placées l'une contre l'autre en formant ensemble un angle droit, ont une hauteur de 0.26; les deux bâtiments latéraux ont chacun deux antefixes: un au milieu et un antefixe angulaire à l'angle extérieur. Chacune des façades latérales a trois antefixes: un grand antefixe de 0.31 au milieu, deux plus petits de 0.26 des deux côtés, plus les deux autres moitiés qui servent à former les antefixes angulaires de la façade de devant et de celle de derrière; enfin il se trouve à la façade de derrière un nombre égal au nombre des antefixes du frontispice, sauf celui du milieu, qui y a été supprimé parce que la moulure de la porte avait pris sa place. Le nombre total de ces antefixes est ainsi de vingt-trois.

La corniche du second étage du bâtiment du milieu en a cinq aux façades de devant et de derrière, dont deux antefixes angulaires, d'une hauteur d'environ 0.12, trois à chacune des façades latérales, plus les deux moitiés qui font partie des antefixes aux angles des deux autres façades; donc, en tout un nombre de seize antefixes. Quant aux bâtiments latéraux, la corniche a au-dessous de la coupole trois antefixes aux façades de devant et de derrière, qui ont également une hauteur d'environ 0.12: un au milieu, la moitié d'un antefixe joignant au bâtiment du milieu, et un antefixe angulaire, dont l'autre moitié prend la direction de la façade latérale; chacune des façades latérales a, en outre des deux antefixes angulaires, un nombre de trois antefixes, ce qui fait pour chacun des bâtiments un nombre de neuf, parmi lesquels deux moitiés d'antefixe.

Le nu du mur de l'étage inférieur du bâtiment du milieu est entièrement couvert au milieu de la façade de devant, par les moulures de l'archivolte de la porte; il n'y a que les deux enfoncements, taillés des deux côtés, qui soient visibles, et encore ne le sont-ils qu'en partie. Ces enfoncements sont bornés par des montants, larges de 0.21 et ornés de pilastres, de draperies et de guirlandes, comme nous en avons décrit déjà plus d'une fois aux portails et aux bâtiments à niche de la galerie précédente. Les nus des murs des deux bâtiments attenants, bornés également aux deux côtés par des montants de 0.21 de

large, sont ornés sur toute la surface de l'enfoncement d'un grand nombre de fleurs de lotus (?) à tiges courtes, placées en séries alternantes en quinconce, de telle façon que la tige d'une fleur se trouve toujours entre les deux fleurs qui sont placées au-dessous.

Le nu du mur de l'étage supérieur du bâtiment du milieu est divisé en trois enfoncements d'étendue égale par quatre montants d'une largeur de 0.09. Ces enfoncements sont ornés des pilastres, des guirlandes et des draperies ordinaires.

L'ouverture de la porte a une largeur de 1.62, la hauteur est jusqu'à la voûte d'environ 3.77 au milieu, et de 3.01 de côté. Les moulures larges en tout de 0.315 se composent, en allant du dedans au dehors, d'un très mince filet, d'un large bandeau convexe, d'un très mince filet, et d'une moulure extérieure formée par des feuilles de lotus, placées les unes à côtés des autres et recoquillées à leurs bouts. Au-dessous ces bandeaux se recourbent et se terminent de chaque côté par une tête d'éléphant, ayant la trompe relevée et un lion assis dans la gueule ouverte. Cette tête d'éléphant ressemble à celles des galeries précédentes, voyez aussi la Pl. VII n°. 2; elle est ornée au cou, à la trompe etc, de jolis rinceaux et d'ornements en feuillage, et taillée dans un seul bloc de pierre; sa position est parallèle au mur de la façade, ce qui fait qu'on la voit de profil, et elle repose sur un piédestal, composé de cinq filets qui rentrent et de trois filets qui avancent sur une distance égale, donc, en tout de huit filets qui s'élèvent ensemble à une hauteur de 0.26; le piédestal lui-même repose à son tour sur le bord inférieur de la base du mur; haut de 0.43, il rentre 0.07 sur ce bord. La tête d'éléphant a au-dessous une largeur égale à celle de la moulure supérieure du piédestal, environ de 0.63, et jusqu'au sommet de la trompe une hauteur d'environ 0.92. Depuis cette partie inférieure les moulures s'élèvent en ligne droite jusqu'à une hauteur de 2.93 au-dessus du sol; à partir de là elles forment avec la moulure de l'intérieur un demi-cercle qui a un rayon de 0.84 et qui couvre en haut l'ouverture de la porte. Tout au milieu se trouve de nouveau, appuyée contre la clef de voûte, la tête de monstre, que nous avons ren-

contrée aussi aux autres galeries, et dont les rinceaux qui s'élèvent en pyramide, donnent au contour de la moulure de la porte la forme d'un arc en talon. Des deux côtés de la porte le nu du dé du mur d'enceinte proprement dit, présentait ou présente, dans un enfoncement, large de 1.675 en comptant depuis le bord extérieur de la moulure autour de la porte, des groupes que nous ne connaissons que par les rapports de 1814. Ils y sont décrits comme: „une belle image de femme assise les jambes croisées sur une espèce de trône, le corps entièrement nu, à l'exception de la ceinture qui est couverte d'un vêtement; le cou, les bras, les pieds et les mains enveloppés de bandes gracieuses. A gauche de cette image se trouvent trois autres images de femme, toutes dans la même attitude que la première, mais assises respectueusement sur un petit banc ou sur un piédestal. A droite devant l'image principale se trouve un bassin rond sur un petit banc élégant."

L'escalier qui a la même largeur que l'ouverture de la porte, a une profondeur de 2.51, et en tout une hauteur de 2.93; il a dix degrés, dont chacun a une hauteur et une profondeur d'environ 0.29, tandis que le premier degré est éloigné du dehors de la moulure à une distance de 0.47. La voûte, qui se compose, comme celle de la porte du précédent mur d'enceinte, de différentes assises qui avancent l'une sur l'autre dans la direction du centre, est divisée en quatre parties qui s'élèvent aussi successivement en guise d'escalier dans la direction du fond. La première partie commence à 3 M. au-dessus du sol, à l'entrée de la porte, et a une profondeur de 0.445; les trois assises inférieures ont chacune une hauteur d'environ 0.21, et avancent environ de 0.16 l'une sur l'autre; la quatrième assise qui présente la même saillie, a une hauteur d'environ 0.16; l'ensemble est fermé par une large pierre, qui couvre le reste de l'espace, environ 0.365. L'exhaussement suivant, qui s'élève 0.34 au-dessus du premier, et qui a la même profondeur, se compose de quatre assises, dont chacune a une hauteur de 0.20 et présente les mêmes saillies que les assises de la première partie de la voûte; les deux autres parties, dont chacune s'élève à 0.21,

sont entièrement semblables à la seconde, pour ce qui regarde les assises. A la porte de la façade de devant chacune des faces des différentes assises, qui fait saillie et qui reste visible, présente une sculpture qui représente un oiseau battant des ailes tourné vers l'intérieur et encadré par une moulure ornée. A la façade de derrière les faces visibles des assises sont restées entièrement nues.

La façade de derrière du portail correspond avec le frontispice sous le rapport de la forme et des dimensions; sauf en ce qui regarde la base, les moulures de la porte et quelques ornements. La Planche XI. A fournit une vue de cette façade et des parties avoisinantes; cependant ce dessin présente par-ci par-là une différence assez considérable avec les données en général assez exactes et assez complètes de 1814. Ceci nous fait supposer, que M. Schönberg Mulder dans ses élévations, s'est écarté involontairement de l'original. La base du portail, dont la partie du milieu avance au delà de 0.14 tout comme au frontispice, se compose d'une large moulure inférieure, haute de 0.42, sur laquelle s'élève un filet d'un peu plus de 0.10, rentrant 0.21, et qui se trouve sur la même ligne avec la moulure supérieure de la base du frontispice; cependant le filet de la façade de derrière avance un peu plus, c'est-à-dire 0.08, sur le nu du dé. A la partie saillante du bâtiment lui-même, le filet qui avance tout autour, repose sur la même large moulure inférieure.

L'ouverture de la porte, qui a à l'intérieur la même largeur qu'au frontispice, est enfermée par deux montants, hauts d'au delà de 1.07, et par les moulures de l'archivolte, qui sont élevées au sommet 1.70 au-dessus du niveau de la galerie. Les montants, larges de 0.42 présentent, à une hauteur de 0.47 au-dessus du sol, un enfoncement, dans lequel a été sculpté un vase élégant; ils sont couverts d'un petit larmier ou tailloir saillant, sur lequel reposent les rinceaux recoquillés des moulures de l'archivolte. Ces moulures, composées d'un large bandeau taillé en forme convexe, et borné des deux côtés par un très mince filet, le tout à une largeur de 0.18, ont, tout comme c'est le cas pour les autres portes, une moulure extérieure formée par

un enchaînement de feuilles de lotus, placées les unes à côté des autres et recoquillées à leurs bouts. Ces moulures qui forment au dedans comme au dehors un arc en talon, sont terminées au-milieu ou au sommet par un ornement à volutes qui s'élève en pyramide, et qui, de même que les ornements aux extrémités des montants, s'accorde entièrement avec celui qui se trouve à la façade correspondante des portes de la galerie précédente. Le nu du dé des deux bâtiments latéraux présente un enfoncement, large avec son encadrement de 0.445, et haut d'au delà de 0.65; le nu de cet enfoncement, large d'environ 0.24, est orné d'arabesques gracieuses; les montants qui le bornent, ont une largeur de 0.225.

Le nu du dé ou du mur de l'étage supérieur du bâtiment du milieu a trois enfoncements, tout comme au frontispice, avec les mêmes ornements de pilastres, de guirlandes et de draperies.

Les bâtiments à niche avec leurs Bouddhas assis, s'accordent dans toutes leurs parties et dans toutes leurs dimensions avec ceux de la galerie précédente; ils s'accordent aussi avec les portails, sauf pour ce qui regarde la hauteur à partir du dessous de la coupole du milieu, laquelle est bien plus élevée aux portails, environ de 0.80 M. Ces portails ont un aspect un peu lourd par rapport aux bâtiments à niche, qui sont larges de 2.72 à la hauteur de la moulure supérieure de la base, et qui ont par conséquent une largeur de 1.25 de moins que celle du portail.

Pour ce qui regarde les antefixes sur les corniches des deux étages, sur ce point encore nous pouvons renvoyer le lecteur à ceux des portails auxquels ils correspondent entièrement. Voici comment ces bâtiments à niche sont distribués: de chaque côté du portail il s'en trouve un sur la partie saillante de la galerie, de même un sur chacune des faces latérales de cette saillie, cinq sur chacune des parties rentrantes qui suivent, un sur leurs faces et enfin trois sur chacune des parties les plus rentrantes, ce qui fait pour toute la façade vingt-deux (deux de moins qu'aux deux galeries inférieures), et pour toute la troisième galerie le long des quatre façades un nombre de quatre-vingt-huit bâtiments à niche.

Les bâtiments à coupole, qui relient entre eux les bâtiments à niche, et qui, par exception à ce que nous avons vu aux deux autres murs d'enceinte, relient aussi les bâtiments à niche aux portails, ont une largeur d'environ 1.05. A l'endroit des bâtiments à niche ils rentrent 0.105 et ont pour base les mêmes moulures, mais pour corniche les trois moulures inférieures de la corniche des autres bâtiments. Nous pouvons nous excuser de donner une description ultérieure de tous les détails de ces bâtiments, et nous borner à renvoyer le lecteur à celle que nous avons donnée des bâtiments correspondants sur le mur d'enceinte précédent; ils ne s'en distinguent en effet que par la largeur plus grande de leurs étages inférieurs ou de leurs pans de mur.

A l'extérieur du mur d'enceinte on trouve de nouveau, sculptées sur les nus des murs de ces petits bâtiments à coupole, des images d'hommes et de femmes assis, s'accordant pour l'attitude, pour les ornements et pour les attributs avec les images des autres murs d'enceinte. Sur le fond des draperies ont été suspendues en quatre arcs au-dessus de l'image; d'un côté se trouve un candelabre avec une flamme qui en monte, de l'autre côté de l'image un beau vase, dont la forme varie sur les divers bas-reliefs et qui est garni d'une fleur; quelquefois ce vase à goulot étroit est remplacé par un large vase en forme de coupe avec une large ouverture et pourvu d'un couvercle. Les enfoncements qui ont été ménagés dans les nus des murs des bâtiments à niche, et qui se trouvent à droite et à gauche des niches, sont ornés de pilastres semblables à ceux du premier mur d'enceinte; mais il y a ici une particularité, c'est que du sommet des deux arcs qui s'élèvent au-dessus de ces pilastres, tout comme du point où se réunissent ces arcs, descendent des cordes ou des chaines, auxquelles sont suspendues des cloches ou des vases, reliés à leur tour entre eux par des cordes ou par des chaines en guirlande. Nous n'avons que l'élévation de la Pl. V pour apprendre à connaître ces ornements: les rapports de 1814 n'en ont pas conservé de détails, et par conséquent nous regrettons beaucoup que M. Wilsen n'en ait pas fait des dessins spéciaux.

Un nombre égal d'égouts, se terminant en des gargouilles de

forme et de dimensions égales à celles que nous avons décrites en parlant du précédent mur d'enceinte, se trouvaient aussi au troisième mur d'enceinte et déversaient l'eau de la quatrième galerie sur la troisième. Entre ces gargouilles la corniche du mur général est également ornée d'antefixes, répartis à des distances égales; il faut observer cependant, qu'ici ces antefixes se trouvent plus rapprochés les uns des autres, ce qui fait qu'ils s'y trouvaient en plus grand nombre. La saillie la plus avancée de la façade en avait cinq des deux côtés de la porte, d'après les notes de 1814; chacune des faces latérales de cette partie saillante en avait quatre, chacune des premières saillies vingt-quatre, les faces latérales qui relient ces saillies avec la dernière partie en avaient de nouveau huit et cette dernière partie elle-même en avait de chaque côté dix-huit; ce qui fait pour toute la façade cent dix, et pour tout le mur d'enceinte de cette galerie quatre cent quarante antefixes.

Le bandeau inférieur de la corniche du mur est orné de guirlandes gracieuses, composées de grains de semence, tout comme sur le mur précédent, sauf une légère modification dans les pendants entre les guirlandes; sur ces pendants se trouvent des kakatoùès battant des ailes, voyez Pl. XIII n°. 7. Sur le nu du mur ont été sculptés des bas-reliefs, auxquels nous reviendrons plus tard; nous renvoyons cependant à ce que nous avons dit plus haut [1]) par rapport aux groupes placés immédiatement des deux côtés des portes. Les autres groupes sont séparés les uns des autres par des montants d'une largeur de 0.47, sur lesquels ont été sculptés des pilastres richement ornés, tout à fait distincts de tous ceux que nous avons décrits jusqu'à présent, par leurs nombreuses moulures et par les ornements dont celles-ci sont pourvues. Le nombre des bas-reliefs s'élève pour toute la paroi antérieure de ce troisième mur d'enceinte, qui est la paroi postérieure de la troisième galerie, a cent vingt-huit, qui tous ont pu être copiés; voyez Pll. CCXXXI à CCXCIV.

Nous sommes arrivés maintenant à la quatrième galerie, dont la largeur est de 2.04 et qui s'élève 2.93 au-dessus de la troi-

1) Voyez page 67.

sième, comme nous l'avons déjà dit plus haut. Le pavé se compose ici encore de dalles et est légèrement incliné vers le dehors. La paroi antérieure de la galerie, qui est en même temps la paroi postérieure du troisième mur d'enceinte, était ornée d'une série de cent soixante-quatre bas-reliefs, sculptés sur le fond d'une série égale d'enfoncements qui ont été taillés dans les nus des façades de derrière des bâtiments à niche et des bâtiments intermédiaires, et que bornent des montants ordinaires. Vingt-quatre seulement ont pu être dessinés; on les trouve aux Pll. CCCXLVII à CCCLV. Nous avons déjà mentionné tout à l'heure [1]) le rinceau sculpté dans les enfoncements qui se trouvent immédiatement à côté de la porte.

Le mur d'enceinte de la cinquième galerie, qui forme en même temps la paroi postérieure de la quatrième galerie, a, tout comme le mur précédent, un soubassement continu, couronné de moulures sur lesquelles s'élèvent les différents bâtiments. Ce soubassement ou mur général, haut de 2.39, a une corniche d'au delà de 0.63, composée de huit moulures: un larmier haut de 0.18, là dessous un filet rentrant, un bandeau de 0.13, orné d'arabesques, un second filet rentrant et un autre un peu plus large, également rentrant, deux filets saillants et enfin un dernier filet rentrant. Toute la corniche avance environ 0.24 sur le nu du dé. Le nu du dé a une hauteur de 1.125. La base qui avance 0.314 sur le nu du dé, a trois moulures: un filet saillant, là-dessous un second un peu plus large, hauts ensemble de 0.26, et un troisième bandeau, d'environ 0.37. Au pied de la base le mur a une épaisseur de 2.04; plus haut, à la hauteur du pavé de la cinquième galerie, l'épaisseur est d'environ 1.42. Nous parlerons plus bas des antefixes qui se trouvent sur la corniche. Derrière ces antefixes se trouvent, tout comme nous l'avons constaté aux autres murs d'enceinte, des moulures, hautes d'au delà de 0.26, composées d'une doucine renversée sur un filet très mince. Ces moulures servent de support à tous les petits bâtiments qui s'élèvent sur le mur.

---

1) Voyez page 65.

La partie la plus saillante du mur, celle qui se trouve au milieu et que le portail occupe toute entière, a une largeur de 4.24; puis le mur rentre sur une distance de 2.67 en formant un angle droit, et continue à s'avancer des deux côtés dans sa direction primitive sur une distance de 17.27; il rentre une seconde fois sous un angle droit sur une distance de 2.67, et reprend enfin sa direction primitive sur une distance de 12.57; la largeur de ce quatrième mur d'enceinte est donc pour chacune des façades de 63.90.

Commençons ici encore par envisager le portail [1]). Nous avons déjà dit, que toute la saillie qui se trouve au milieu du mur est occupée par ce bâtiment. Il se distingue des bâtiments analogues des autres galeries d'abord par sa dimension plus grande, mais surtout aussi par sa composition; car il s'y trouve deux portails placés l'un derrière l'autre et reliés entre eux par des murs latéraux. Les façades latérales du portail extérieur et ces murs intermédiaires constituent ensemble les faces latérales de la saillie la plus avancée du mur d'enceinte. Le second portail se trouve sur une même ligne avec la seconde saillie du mur d'enceinte et juste au milieu de cette partie-là.

La base des bâtiments élevés sur ce mur se compose de sept moulures différentes, ou bien de neuf, si l'on compte dans le nombre les deux moulures au-dessus de la corniche du mur général, que nous avons mentionnées à la fin de la page précédente. Voici l'ordre dans lequel se suivent les sept moulures, qui ont ensemble une hauteur de 0.575, en allant du bas en haut: trois bandeaux rentrants, deux bandeaux saillants et deux bandeaux rentrants; le cinquième bandeau des sept est le plus large et avance autant que le bandeau inférieur, qui rentre environ 0.15 sur la corniche du mur d'enceinte, tout comme le bord de la doucine renversée au-dessus de laquelle il se trouve placé. Toute la distance sur laquelle l'ensemble des moulures de la base rentre par rapport à la susdite corniche, est de 0.25 en mesurant au filet supérieur.

---

1) Voyez les planches du texte **12, 13, 14.**

Le nu du dé qui rentre 0.05 en deça du bandeau supérieur de la base, a une hauteur de 0.63 et une largeur de 3.56; à la façade latérale il a une largeur de 1.31. La corniche se compose de huit bandeaux différents, qui ont ensemble une hauteur de 0.393: deux bandeaux saillants, dont le second est le plus large, puis deux bandeaux rentrants, ensuite trois filets saillants très minces, et enfin la moulure qui couronne le tout, un larmier de 0.13. L'ensemble des moulures, en comptant depuis le nu du dé, présente une saillie de 0.18, tant aux façades de devant et de derrière qu'aux façades latérales. A l'endroit de la moulure supérieure la façade de devant a une largeur de 3.90; à la façade latérale la largeur de cette moulure est de 1.675. Elle porte des deux côtés de la porte deux antefixes, hauts de 0.21, dont un antefixe angulaire, qui n'appartient ainsi que pour la moitié à la façade de devant et pour l'autre moitié à la façade latérale. Chacune des façades latérales possède encore quatre antefixes entiers en dehors de ces moitiés d'antefixe que nous venons de mentionner. Derrière ces antefixes se trouve l'exhaussement de 0.21 que nous avons dejà rencontré plus d'une fois, dont les bords supérieurs ont été arrondis et sur lequel s'élève tout le reste de la construction. Les bâtiments à coupole, tant ceux du milieu que ceux de côté, ont pour base une moulure commune, qui fait saillie en même temps que le bâtiment du milieu, et qui, rentrant aux façades latérales 0.11 en deça du bord de la corniche sur laquelle elle se trouve posée, s'écarte aux façades de devant et de derrière environ 0.45 de cette même corniche à l'endroit des petits bâtiments latéraux, tandis que la distance du bord de la corniche n'est que de 0.17 à l'endroit du petit bâtiment du milieu. Ce dernier bâtiment a une largeur d'au delà de 1.205 à l'endroit de ce premier bandeau de la base. Quant au reste des moulures de la base, qui s'élèvent, y-compris ce bandeau, à une hauteur de 0.25, il se compose, en allant du bas en haut, de trois bandeaux qui rentrent ensemble 0.08, de deux filets saillants et enfin d'un filet rentrant. Le nu du dé qui rentre 0.05 en deça de ce dernier filet, a une hauteur de 0.34. La corniche, haute d'environ 0.22, se compose d'un filet

très mince et d'un filet plus large, saillants l'un et l'autre; au-dessus de ceux-ci un filet rentrant très mince, un autre filet rentrant un peu plus large, et enfin deux filets saillants, dont le dernier, qui sert de couronnement, est le plus large. A l'endroit de cette moulure supérieure le bâtiment mesure de nouveau 1.205. La largeur des façades latérales diffère si peu de celle des façades de devant et de derrière, que nous pourrions presque considérer ce bâtiment comme formant un carré. Sur la corniche s'élèvent cinq antefixes, dont deux antefixes angulaires, longs et larges de 0.13. Le nombre en sera probablement le même aux façades latérales; à la façade de derrière il y en aura cependant un de moins, vu l'espace qu'occupe le sommet de l'archivolte de la porte.

Au-dessus de la corniche s'élève de nouveau l'exhaussement ordinaire, qui mesure ici 0.13, au-dessus duquel ont été construits le piédestal, la coupole et son cône. Quant aux détails de construction de ces derniers, ils s'accordent pour la composition et pour les proportions des différentes parties avec les détails correspondants du précédent mur d'enceinte; cependant ils sont un peu moins élevés, et comme il en est de même du soubassement commun, il en résulte, que toute la hauteur du portail n'est que de 7.25, depuis le sol jusqu'au sommet du cône.

Les deux bâtiments latéraux touchent immédiatement des deux côtés au bâtiment du milieu; comme nous l'avons déjà dit, ils s'élèvent avec celui-ci sur un bandeau commun, qui est la moulure inférieure de leur base; au-dessus de celle-ci se trouve le second bandeau, qui rentre 0.11. Le nu du dé qui suit maintenant, rentre environ 0.08 et est couvert d'une corniche de trois bandeaux saillants. La hauteur de toutes ces parties ensemble est d'au delà de 0.365. La coupole et le cône s'accordent pour les dimensions et les proportions, avec les parties correspondantes du portail du précédent mur d'enceinte. Le sommet du cône de ces bâtiments latéraux est de 0.97 plus bas que le même objet du bâtiment du milieu. La corniche est ornée d'antefixes hauts et larges de 0.13. Voici comment ces ornements sont distribués sur les quatre façades de l'un et de l'autre de ces bâti-

ments latéraux: aux façades de devant et de derrière il se trouve une moitié d'antefixe touchant le bâtiment du milieu, un antefixe entier au milieu et un antefixe angulaire aux deux bouts de la moulure; aux façades latérales se trouve un antefixe au milieu, et aux angles les deux moitiés des antefixes angulaires des deux autres façades; ce qui fait en tout quatorze antefixes pour les deux petits bâtiments. Un enfoncement a été taillé dans le nu du mur de l'étage inférieur qui sert de base commune aux trois bâtiments; la largeur de cet enfoncement est de 0.365, et il se trouve borné de montants de 0.13 de large. L'intérieur en est occupé par deux colonnes ou pilastres très élancés, dont les piédestaux et les chapiteaux sont assez compliqués; un rinceau sort de chacun de ces chapiteaux et forme deux guirlandes qui se rencontrent au milieu de l'enfoncement. Du haut de ces chapiteaux descendent des draperies, relevées au milieu jusqu'aux extrémités des guirlandes que nous venons de mentionner. Immédiatement au-dessous de ces draperies et au milieu de l'enfoncement entre les deux pilastres se trouve un vase, pourvu d'un couvercle, placé sur un piédestal élevé.

Le nu du mur du bâtiment du milieu est divisé par trois montants en deux enfoncements égaux, ornés de pilastres, de festons, de guirlandes et de draperies, tout comme nous l'avons vu à l'endroit correspondant du portail du dernier mur d'enceinte.

L'ouverture de la porte, large de 1.62, a une hauteur de 2.80 à l'endroit où commence la voûte, et au sommet de l'arc une hauteur de 3.87. Les moulures, les têtes d'éléphant, les piédestaux, qui soutiennent ces têtes, s'accordent pour l'ornementation, pour la composition, pour les dimensions et les proportions avec les détails correspondants de la porte du précédent mur d'enceinte; il faut observer cependant, que l'arc a une forme un peu surbaissée, et que la tête de lion avec son ornement pyramidal qui décore la clef, est plus grande sa largeur étant de 0.94, sa hauteur de 1.28.

L'espace qui reste encore au nu du dé du soubassement des deux côtés de la porte, est divisé sur toute sa largeur, qui est de 0.59, en deux parties; la première partie, celle qui touche aux

moulures du jambage, est ornée d'arabesques; mais elle n'est visible que pour une partie au-dessus de la tête d'éléphant. Cette partie est suivie aux extrémités de la façade par un compartiment large de 0.33 et d'une hauteur égale à celle du nu du mur, avec un pilastre composé de moulures variées et nombreuses, semblable pour la forme aux pilastres qui se trouvent entre les bas-reliefs, à la face extérieure du dernier mur d'enceinte.

L'escalier, dont le degré inférieur se trouve à 0.26 de distance du bord extérieur des moulures de la base du mur, conduit par dix degrés au pavé de la galerie suivante, c'est-à-dire de la cinquième; il a une hauteur de 2.59, une profondeur de 2.43. La voûte qui a une profondeur d'au delà de 1.85, est composée, tout comme celle que nous avons décrite, d'assises qui se rapprochent graduellement les unes des autres, et qui sont divisées en trois séries successives, dont la seconde est plus élevée que la première, la troisième que la seconde. La première, profonde de 0.70, commence, comme nous l'avons dit tout à l'heure, à 2.80 au-dessus du sol. Les cinq assises dont elle se compose, avancent chacune 0.13 au delà de la paroi et de chaque assise inférieure; les quatre premières ont chacune une hauteur de 0.235, la cinquième d'environ 0.16 seulement; depuis la dernière assise jusqu'à l'assise opposée il y a une distance de 0.445; cette partie ouverte est fermée par une large pierre. Les faces latérales des cinq assises de pierres, qui sont visibles à la façade de devant sous l'arc de la porte, sont ornées de guirlandes; sur les trois assises du milieu on trouve de plus des oiseaux à la figure et aux seins de femme (des gandharvis) tournés vers l'intérieur de la porte.

La voûte suivante, que nous avons désignée comme formant la seconde série, s'élève 0.35 plus haut et a une profondeur de 0.47; elle se compose également de cinq assises, dont les trois inférieures ont chacune une hauteur de 0.235 et se trouvent sous la même ligne que les trois assises du milieu de la première voûte. La quatrième assise a une hauteur de 0.29, la cinquième d'environ 0.21.

La troisième série, c'est-à-dire la dernière voûte, est élevée à

plus de 0.315 au-dessus de la seconde et a une profondeur d'au delà de 0.60. La première de ses quatre assises a une hauteur de 0.29 et se trouve sous une même ligne avec la quatrième assise de la seconde voûte; la seconde assise, haute de 0.21, s'accorde avec la cinquième de la voûte précédente; la troisième assise a également une hauteur de 0.21; la quatrième assise enfin n'a qu'une hauteur de 0.105. A l'endroit de l'entrée de la porte, l'assise inférieure de la voûte est élevée à 1.91 au-dessus de la surface du septième degré, et au sommet la distance entre la voûte et ce degré est de 2.75.

La façade de derrière de ce premier portail est semblable à la façade de devant, pour autant qu'elle n'est pas couverte par les murs latéraux qui relient entre eux les deux bâtiments, ou qu'elle ne subit pas de modification par suite de la place plus élevée qui y est assignée à l'ouverture de la porte. L'archivolte, dont le sommet s'élève au delà de 0.78 au-dessus de la voûte, paraît s'accorder entièrement avec celle qui orne la façade de derrière du portail intérieur. Les notes de 1814 disent seulement, qu'elle se compose „de volutes élégantes."

Le second portail s'élève immédiatement au-dessus du degré le plus élevé de l'escalier, et est éloigné de 0.81 du premier portail. Il s'accorde avec ce dernier par rapport à la forme, aux dimensions et aux proportions, pour autant que celles-ci n'ont pas à en subir des modifications, rendues nécessaires par l'emplacement qu'elle occupait et par les murs intermédiaires qui couvrent en grande partie la façade de devant du second portail. L'ouverture de la porte, ou plutôt l'archivolte paraît être conforme à celle de la façade de devant du premier portail; du moins les rapports de 1814 lui assignent comme clef de voûte le mascaron monstrueux habituel, tandisque son sommet s'élèverait 2.88 au-dessus du sol, et qu'elle atteindrait environ jusqu'au bord inférieur de la coupole du milieu, couvrant ainsi à peu près tout l'étage inférieur sur lequel cette coupole a été construite. La voûte entière, parallèle au sol, se compose de trois assises seulement qui avancent l'une sur l'autre. Elle commence à une hauteur de 1.86 au-dessus du sol, puis elle

s'élève encore au milieu à 0.575 et y atteint par conséquent une hauteur de 2.435. Chacune des assises a une hauteur ou une épaisseur d'au delà de 0.18 et avance environ 0.21 au delà de l'assise précédente ou de la paroi, jusqu'à ce que s'étant rapprochées jusqu'à une distance de 0.51 seulement, elles se terminent par une grande pierre qui les couvre. La profondeur du portail, et par conséquent aussi de la voûte, est de 1.57, en sorte que toute la profondeur, depuis la façade de devant du premier portail jusqu'à la façade de derrière du second, est d'environ 4.21.

La façade de derrière du second portail, ressemble à la façade de devant du premier, pour autant que ce dernier portail s'élève sur sa propre base au-dessus du soubassement commun, sauf quelques modifications dans la moulure des jambages et de l'archivolte, dans celles de la base et dans les ornements. Le large bandeau inférieur de la base, haut de 0.445, qui fait le tour de toute la paroi, se trouve sous une même ligne avec le bandeau le plus saillant du portail de la façade de devant. Au-dessus de ce bandeau se trouvent deux filets rentrants, qui, joints à ce bandeau élèvent la base à une hauteur de 0.60, tandis qu'elle présente une saillie de 0.21 au delà du nu du dé. Ce nu du dé, haut de 0.63, est couvert d'une corniche, conforme en tout à celle de la façade de devant. A l'endroit du filet qui s'élève au-dessus du large bandeau de la base, toute la façade a une largeur d'environ 3.77. L'ouverture de la porte, large en cet endroit de 1.62, est borné des deux côtés par deux montants, hauts d'environ 1.22, larges d'au delà de 0.93, et reposant immédiatement sur le bandeau inférieur général du pied. Ces montants présentent à la partie de devant un enfoncement, dans lequel a été taillé un pilastre richement orné, haut de 1.02; dans un second enfoncement d'environ 0.16 de hauteur, qui s'élève au-dessus de celui-ci, ont été taillés cinq oiseaux (des colombes?) battant des ailes. La moulure de l'archivolte s'accorde entièrement pour la forme et pour les ornements avec celle du dernier mur d'enceinte. Les faces latérales des assises de la voûte qui sont visibles, manquent entièrement d'ornements. Le nu du mur de l'étage inférieur est orné également des deux côtés

de l'ouverture de la porte, d'un enfoncement, dans lequel ont été sculptés les pilastres que nous avons déjà décrits plus d'une fois, avec les guirlandes qu'ils soutiennent et les draperies suspendues entre ces pilastres. La planche XI présente sous la lettre B une vue de cette façade de derrière du second portail, ainsi qu'une partie de la façade correspondante du premier portail et des faces des voûtes, visibles à travers l'ouverture de la porte. En mettant cette planche en regard de nos données, qui ont été empruntées aux descriptions et aux dessins de 1814, on verra, que les bâtiments latéraux à coupole, tout comme nous l'avons constaté au portail du dernier mur d'enceinte, ont été représentés probablement à tort comme séparés entièrement du bâtiment du milieu, tandis qu'ils auraient dû s'y rattacher immédiatement, comme on l'a observé aux Pll. X, XII et V. Les deux portails sont reliés des deux côtés par un mur intermédiaire, sur lequel s'élève une coupole avec son cône, le tout s'accordant pour la forme, pour les dimensions et les proportions avec les petits bâtiments intermédiaires qui relient les portails aux bâtiments à niche ainsi que ces derniers entre eux. La partie inférieure de ces deux bâtiments intermédiaires repose avec le portail sur une même moulure; le nu du dé ou du mur a aussi la même hauteur que celui du portail, mais il rentre 0.21 et est couvert d'une corniche de deux filets saillants, dont l'un est très mince, tandis que l'autre est un peu plus large, et qui s'élèvent ensemble à une hauteur de 0.105. Au-dessus de cette corniche s'élève un exhaussement large de 0.29, qui rentre un peu et qui sert de support à la coupole ou la cloche. Cette cloche et son cône s'accordent en tout avec les coupoles qui se trouvent des deux côtés du portail; au-dessous leur diamètre est d'environ 0.67. La largeur du mur, entre les deux bâtiments à coupole est de 1.075 à la hauteur du nu, l'épaisseur du mur est de 0.81. Sur la corniche se trouvent trois antefixes, s'accordant avec ceux que nous avons déjà appris à connaître pour ce qui regarde la manière dont on les a ornés, mais différant de tous les autres par leur forme générale. Ils forment un carré d'environ 0.29 de hauteur et de largeur. Le nu du dé est orné

d'un bas-relief, large d'environ 1.05, haut de 0.62 et représentant des groupes, comme nous en avons trouvé aux autres petits bâtiments intermédiaires à la façade de devant de tous les murs d'enceinte que nous avons examinés. Un enfoncement, large de 1.05 et borné par deux montants de 0.13, se trouve au nu du dé des façades latérales du premier portail, touchant au nu du dé que nous venons de mentionner, c'est-à-dire à celui du bâtiment intermédiaire. Dans cet enfoncement nous distinguons de nouveau à droite et à gauche, deux pilastres ou deux colonnes, dont les futs sont plus hauts et plus élancés que d'ordinaire. Deux arceaux d'un quart de cercle sortent des chapiteaux de ces colonnes, deux autres d'un demi-cercle sortent de ces arceaux; au-dessous se trouvent quatre draperies relevées au milieu, tandis que six clochettes, retenues par des cordes, sont distribuées entre ces draperies. Au-dessous de ces ornements se trouvent deux bassins ou deux vases pourvus de pieds d'où s'élèvent des flammes.

Sur le nu du dé du soubassement commun il se trouve aux deux extrémités un montant, large de 0.26, et à côté de celui-ci un autre montant large d'environ 0.33; ces montants touchent à l'angle de la façade de devant et à l'angle de la partie rentrante du soubassement. Le reste de l'espace est occupé par un enfoncement, large de 1.36, lequel fait partie d'une série d'enfoncements qui fait le tour du mur entier et dont nous donnerons une description plus détaillée.

Les bâtiments à niche s'accordent avec les portails pour ce qui regarde les formes générales; leur largeur a cependant 1.25 de moins que celle des portails, tout comme nous l'avons observé aux autres murs d'enceinte; il y a aussi une différence dans la hauteur, mais celle-ci n'est visible toutefois qu'à partir du bord inférieur des coupoles et consiste en ce que la coupole du milieu des bâtiments à tourelle a une hauteur plus grande sur une largeur égale. Les niches et leurs moulures s'accordent en toutes choses avec celles du précédent mur d'enceinte; les statues qu'elles renferment ne diffèrent des autres que par l'attitude un peu différente des mains. Les nus des dés de ceux des bâtiments à coupole qui se trouvent au milieu, sont divisés à l'une et à l'autre des façades

en deux enfoncements, bornés ainsi par trois montants; dans ces enfoncements ont été sculptés les pilastres et les draperies ou les guirlandes que nous avons déjà mentionnés plus d'une fois. Les enfoncements qui ont été ménagés dans les nus des murs du bâtiment à niche et qui se trouvent à côté des niches, ont les mêmes ornements que les parties correspondantes du précédent mur d'enceinte. Il en est de même des antefixes.

Quant au nombre des niches, il y en a moins sur ce mur que sur le mur précédent; ceci provient du portail qui occupe à lui seul toute la saillie du milieu; l'une et l'autre des deux parties rentrantes du mur d'enceinte ont quatre bâtiments à niche, tandis qu'il s'en trouve un seul sur chacune des faces latérales qui relient ces deux parties; ce qui fait pour chacune des quatre façades du mur d'enceinte que nous examinons maintenant, dix-huit niches, c'est-à-dire soixante-douze pour tout le mur avec un nombre égal de statues assises.

Les bâtiments du milieu qui se trouvent entre les portails et les bâtiments à niche et qui relient ces derniers entre eux, présentent sur la corniche, d'après les dessins de 1814, les mêmes antefixes que ceux, dont nous avons donné une description en parlant des façades latérales du portail. S'il y a effectivement là une différence entre ces bâtiments intermédiaires et ceux des galeries précédentes, il faut dire, que cette différence n'a pas été observée dans les dessins de Schönberg Mulder. Les nus des murs sont ornés de bas-reliefs, tout comme à la façade latérale du portail et aux nus des murs des bâtiments intermédiaires qui se trouvent sur les autres murs d'enceinte; ces bas-reliefs représentent des images, assises sous des guirlandes et des draperies, entre des vases à fleurs et des candelabres ou des petits autels.

Aux deux angles les plus éloignés du centre, donc des deux côtés de la porte, se trouvent des égouts, comme nous en avons rencontré au précédent mur d'enceinte; comme le portail empêchait des égouts d'être pratiqués aux angles de la partie saillante, on en a pratiqué un peu plus loin à la partie rentrante du mur, en sorte que ce mur d'enceinte compte aussi vingt égouts aux

quatre faces, tous pourvus des mêmes gargouilles que nous avons déjà décrites plus haut, et qui se trouvent représentées Pl. VI, sous n°. 3. Ces gargouilles reposent sur la corniche du mur commun, et sont adossées contre la doucine renversée qui s'élève sur la corniche. Il se trouve encore sur cette même corniche, de même que nous l'avons vu aux autres murs d'enceinte, des antefixes de la même forme et des mêmes dimensions. Le large bandeau inférieur de la corniche est orné de couronnes ou de rosaces, entre lesquelles se trouvent des pendants formés de feuilles de fleurs de lotus; les rosaces sont composées d'un calice de fleur entouré d'un anneau de perles ou de graines; voyez Pl. XIII n°. 8. Sur le nu du mur au-dessous de la corniche des bas-reliefs ont été sculptés dans des enfoncements, qui sont séparés les uns des autres par des montants, tout comme nous l'avons vu à la façade latérale du portail, et de plus par des bandes d'arabesques. On compte sur toute la face antérieure de ce mur d'enceinte (qui est en même temps la paroi postérieure de la quatrième galerie) vingt-deux de ces bas-reliefs pour chacune des façades, ce qui fait en tout quatre-vingt-huit bas-reliefs, qui ont pu être dessinés tous. Voyez Pll. CCCIII à CCCXLVI.

La cinquième galerie a une largeur d'au delà de 2 M. à la hauteur du pavé et est élevé de 2.59 au-dessus du pavé de la quatrième galerie. La paroi antérieure, qui est en même temps la paroi postérieure du quatrième mur d'enceinte, possède une série de cent quarante enfoncements au nu du mur inférieur. Ces enfoncements sont ornés de bas-reliefs dont quatorze seulement ont pu être dessinés; voyez Pll. CCCLXXXIX à CCCXCII. Nous avons déjà mentionné les autres reliefs qui se trouvent sur les autres nus des murs de dimension moins grande, ou à côté des portes et sur la partie supérieure des portails et des bâtiments à niche.

Le mur d'enceinte de la première terrasse supérieure, qui borne la cinquième ou dernière galerie par derrière ou à l'intérieur, et dont nous devons parler avant de pouvoir quitter cette galerie, présente une saillie de moins que les galeries et les terrasses inférieures. Il se trouve à une distance de 13.2 des

deux extrémités une saillie, large de 31.4, et qui a pour le reste les mêmes dimensions que celles que nous avons trouvées aux autres murs.

Pour la description du cinquième mur d'enceinte, et en général des parties plus élevées de tout le monument, nous n'avons absolument que des dessins à notre disposition; quant au texte des rapports de 1814, la copie s'en arrêtait à la paroi postérieure du quatrième mur d'enceinte, qui ne s'y trouvait pas même décrite en entier. On comprendra aisément que ces dessins ne nous permettent pas de donner une description tout à fait exacte des différentes particularités, surtout des petits détails; il faudra donc nous borner à des données plus générales et surtout ne pas oublier, que les dimensions, pour avoir été empruntées exclusivement à ces dessins, ne peuvent être fixées avec une certitude absolue.

Le soubassement général s'accorde assez bien avec celui du mur précédent en ce qui concerne les divisions. La hauteur jusqu' au faîte de la corniche est de 2.31. La corniche est composée des mêmes moulures; elle a en tout une hauteur de 0.63 et une saillie qui avance plus de 0.27 au delà du nu du dé. Le nu du dé a une hautenr de 1.05. La base, également composée de trois moulures, qui s'élèvent ensemble à une hauteur de 0.63, a une saillie de 0.32.

La doucine renversée repose, à ce qui paraît immédiatement, sur la corniche, sans enêtre séparée par un filet. Cette doucine a une hauteur de 0.21 et rentre 0.26, à partir du bord extérieur de la corniche jusqu'à l'endroit où un autre bandeau superposé s'élève sur elle. La surface de la doucine se trouve à la même hauteur que le pavé de la terrasse derrière le mur d'enceinte, c'est-à-dire à plus de 2.52 au-dessus du pavé de la cinquième ou dernière galerie. La base du reste de la construction est formée par des moulures, qui font le tour de tout l'édifice et qui rentrent avec les parties rentrantes. Les moulures se composent, en comptant de bas en haut: d'un large bandeau, de deux filets rentrants, d'un filet saillant, et d'un bandeau saillant plus large; ces quatre moulures atteignent ensemble une

hauteur de plus de 0.44; deux bandeaux rentrants, hauts ensemble de 0.21 achèvent toute la base, et élèvent ainsi toute sa hauteur au-dessus de la doucine à plus de 0.65. Commençons par décrire le portail, pour passer ensuite aux bâtiments à niche et aux petits bâtiments intermédiaires.

Le portail [1]) a un seul étage inférieur, tout comme aux autres murs d'enceinte; au-dessus de cet étage s'élève un autre divisé en trois parties, dont celle du milieu est plus élevée et fait saillie aux façades de devant et de derrière; les deux autres sont plus basses et moins profondes; elles touchent à la partie du milieu et portent comme celle-ci une coupole avec son cône. L'étage inférieur a un nu de dé, qui rentre seulement 0.05 sur la base que nous avons mentionnée tout à l'heure; sa hauteur est de plus de 0.60, et il est couvert d'une corniche de sept bandeaux qui ont ensemble une hauteur de plus de 0.36: deux filets saillants, deux filets rentrants, encore deux filets saillants, et au-dessus de ceux-ci un bandeau saillant plus large ou un larmier qui avance plus de 0.11 au delà du nu du dé. Les façades de devant et de derrière ont à l'endroit du nu du dé une largeur d'au delà de 3.66, les façades latérales une largeur de 1.255; à l'endroit de la moulure supérieure, qui est couronnée d'antefixes, la largeur des façades respectives est de 3.78 et de 1.52. L'exhaussement qui sert de support à l'étage suivant et qui est arrondi au bords supérieurs, a une hauteur d'environ 0.16. La partie du milieu, c'est-à-dire la plus grande de cet étage, a une base de quatre filets rentrants, sur lesquels s'élèvent deux filets saillants et enfin un filet rentrant, donc en somme sept filets qui ont ensemble une hauteur d'au delà de 0.26; à la hauteur de la corniche que nous avons méntionnée tout à l'heure, ces filets rentrent 0.21 aux façades de devant et de derrière. Le bandeau inférieur a une largeur d'environ 1.81, aux façades latérales d'au delà de 1.33, et rentre 1.05 aux façades latérales à la hauteur de cette même corniche; le reste des moulures présente les mêmes saillies et les mêmes reculs qu'on trouve à la façade de

[1]) Voyez les planches du texte **15**, **16**, **17**.

devant. Le nu du dé du bâtiment du milieu rentre 0.05, a une hauteur de 0.32 et est couvert d'une corniche de six moulures, qui s'élèvent ensemble à une hauteur d'au delà de 0.26: deux filets saillants, deux filets rentrants et au-dessus de ceux-ci deux autres filets saillants; le filet supérieur, qui sert de pièce de dessus, est le plus large et a une hauteur de 0.08. La largeur des bâtiments est, à la hauteur du nu du dé, d'au delà de 1.54 à la façade de devant et de 1.12 aux façades latérales; à la hauteur de la moulure supérieure elle est d'au delà de 1.75 contre environ 1.31. Derrière les antefixes qui ornent la moulure supérieure on trouve de nouveau le support ordinaire, haut d'au delà de 0.10, qui soutient le pied de la coupole; ce pied, composé de trois moulures rentrantes et de deux moulures saillantes, qui mesurent ensemble au delà de 0.19, s'accorde avec celui que nous avons décrit plus haut, et a une largeur de 1.31 à la façade de devant, de plus de 0.99 aux façades latérales à la hauteur du bandeau qui rentre le plus, celui du milieu; à la hauteur du bandeau le plus élevé ces dimensions sont d'au delà de 1.49 contre 1.15. Au-dessus de ces moulures s'élève un filet qui rentre plus de 0.05 à la façade de devant et plus de 0.10 aux façades latérales, et qui sert de support immédiat aux moulures de la base de la coupole.

Le bandeau inférieur de ces moulures, qui a une largeur d'environ 0.92 à chacune des façades, s'élève avec les sept bandeaux qui viennent ensuite et avec le petit filet que nous avons signalé tout à l'heure, à une hauteur d'au delà de 0.31. La coupole, qui a une hauteur d'au delà de 0.39 et dont le diamètre est d'environ 0.63, supporte le cône rond avec son piédestal carré; ce piédestal a une largeur d'environ 0.37, le cône lui-même a au pied une largeur d'environ 0.24, tandis que l'un et l'autre s'élèvent ensemble à une hauteur d'au delà de 0.73. Toute la hauteur du bâtiment, depuis le pavé de la cinquième galerie jusqu'au sommet du cône, est de 7.38 M.

Les bâtiments à coupole qui se trouvent des deux côtés, ont pour moulure inférieure du pied la même que le bâtiment du milieu; mais par rapport à celui-ci cette moulure rentre aux faces

de devant et de derrière 0.16 de plus; un second filet rentrant de hauteur égale achève la base et en élève la hauteur à plus de 0.10. Le nu du dé qui rentre au delà de 0.13 à la façade de devant et 0.10 aux façades latérales sur le filet inférieur de la base, a une hauteur de 0.16 seulement et une largeur qui monte par devant à 0.92, et aux façades latérales à 0.80. La corniche composée de trois filets saillants, qui ont ensemble une hauteur de 0.16, a sur la moulure supérieure une largeur de 1.05, tant à la façade de devant qu'aux façades latérales. Derrière les antefixes de la corniche se trouve de nouveau le support ordinaire avec un très mince filet au-dessus, s'élevant ensemble à 0.08; ces moulures supportent la coupole dont les moulures de la base ont une hauteur totale d'environ 0.24; la coupole elle-même mesure 0.68 en diamètre au bandeau inférieur, et 0.52 en diamètre à son bord inférieur; elle a une hauteur de plus de 0.26 sans les moulures; le piédestal carré du cône a aux deux faces une largeur d'au delà de 0.31, le cône a au même endroit un diamètre de 0.18, et la hauteur du cône et du piédestal ensemble est d'environ 0.63.

Les nus des façades, tant de l'étage inférieur que de l'étage supérieur, au moins pour ce qui regarde le bâtiment à coupole du milieu, sont ornés des deux côtés de la porte, pour autant qu'ils ne sont pas couverts par les moulures des pieds-droits et de l'archivolte de cette porte, de la même façon que nous avons constatée au mur précédent.

A la façade de derrière tout le bâtiment présente les mêmes membres et les mêmes proportions, sauf cette modification, qu'au lieu des cinq filets, qui s'élèvent à la façade de devant au-dessus de la doucine renversée, se trouve un seul bandeau ou une plinthe de 0.445; sur cette plinthe s'élèvent deux filets rentrants, qui ont la même hauteur que ceux de la façade de devant et qui, faisant le tour de toute la construction, lui servent de base avec cette plinthe. Les ornements qui se trouvent dans les nus des dés du bâtiment du milieu et des deux côtés des montants de la porte, sont de nouveau les mêmes que ceux du mur d'enceinte précédent.

L'escalier a une profondeur de plus de 3.11 et conduit au pavé de la première terrasse supérieure, lequel est situé à une hauteur de 2.51 au-dessus du pavé inférieur; le premier degré se trouve au pied des moulures de la porte et est suivi de dix autres degrés, qui ont tous en moyenne une profondeur de 0.31 et une hauteur de 0.24 à 0.26. La porte extérieure a la même largeur que les autres; la hauteur, depui le sol jusqu'à la voûte est d'au delà de 2.77 à l'endroit des montants et de 3.92 au milieu. La voûte a en tout une profondeur de 1.99; elle est composée, comme celle que nous avons décrite en dernier lieu, de différentes assises, qui se rapprochent les unes des autres, et elle est divisée en quatre compartiments ou séries. Le premier compartiment a une profondeur de 0.55 et se compose de cinq assises; chacune de ces assises a une épaisseur d'environ 0.25 et avance sur l'assise suivante, de manière à ce que les plus élevées se rapprochent les unes des autres jusqu'à laisser une distance de 0.47; c'est là qu'une large dalle ferme l'ouverture. Le second compartiment de la voûte a la même profondeur que le premier, sa hauteur s'élève à 0.13 de plus; il commence à la seconde assise du premier compartiment, se compose de quatre assises d'une épaisseur égale à celle des premières, et d'une cinquième assise qui n'a qu'une épaisseur de 0.13. Le troisième compartiment a une profondeur de 0.42 et se compose de quatre assises, qui commencent à s'élever à l'endroit de la seconde assise du second compartiment et qui ont la même épaisseur que les quatre dernières assises de ce compartiment-là. Le quatrième compartiment, c'est à dire le dernier, a la même hauteur que les deux précédents, mais sa profondeur est d'au delà de 0.52; il se compose de quatre assises, dont la première, profonde de 0.42 seulement, commence à la seconde assise du troisième compartiment et a une épaisseur de 0.21; la seconde assise a la même épaisseur, mais, de même que la troisième et la quatrième, elle a une profondeur d'au delà de 0.10 de plus; les deux dernières assises ont chacune une épaisseur d'au delà de 0.13. La porte de la façade de derrière ne présente à l'endroit des montants, depuis le pavé de la terrasse jusqu'à la voûte, qu'une

hauteur d'environ 0.94; cependant, au-dessus du septième degré de l'escalier la hauteur est au même endroit de 1.77, tandis qu'au milieu la hauteur est au-dessus de ce même degré, de 2.46. Les faces latérales des assises de la voûte, qui sont visibles dans la porte de la façade de devant, sont ornées le long des bords perpendiculaires, d'ornements sculptés en guise de cordes, tandis que des draperies descendent d'une assise à l'autre; ces mêmes draperies ornent l'assise supérieure le long du bord intérieur de l'archivolte, tandis qu'un peu plus bas une image d'homme barbu, la tête couverte d'un bonnet coniforme [1]), s'élève à mi-corps comme des nuages, et tournée vers l'intérieur du passage semble offrir un vase rempli de fleurs (?).

La moulure de la porte, large de plus de 0.40, est composée exactement comme celle des autres murs d'enceinte; elle se termine aux deux extrémités par une tête d'éléphant vue de profil, la gueule ouverte et la trompe relevée, comme nous en avons décrit plus d'une fois; le profil de la tête a une largeur de 0.94, une hauteur de 0.84; elle repose sur un piédestal haut de 0.34, composé d'une base de deux filets rentrants, d'une corniche de deux filets saillants, et d'un nu de dé, que trois montants divisent en deux enfoncements plus petits. A l'endroit de la base et de la corniche le piédestal a une largeur d'environ 0.75; il repose sur le bandeau inférieur du soubassement commun. La partie supérieure de la porte a la forme d'un arc surbaissé pour ce qui concerne la circonférence intérieure; au dehors elle prend la forme d'un arc en talon, par suite du masque de monstre se terminant en pointe, qui sert ici encore de clef de voûte. Ce masque a une largeur d'au delà de 0.74, et une hauteur de 1.57, lorsqu'on compte depuis les festons qui pendent de sa gueule jusqu'au sommet le plus élevé de sa crinière frisée.

La porte de la façade de derrière a également une grande analogie avec celle du mur précédent. Les montants qui se

---

1) Les dessins de 1814 nous montrent ici des images de femme; mais nous croyons pouvoir accorder sur ce point plus d'autorité à un dessin plus détaillé de cette porte, qui a été fait plus tard par M. P. le Clerq, à cette époque Résident de Kedou, ou sur son ordre et remis à M. le Bn J. C. Baud.

trouvent des deux côtés de l'ouverture, dont la largeur est de 0.445, et la hauteur, y compris les dalles supérieures ou impostes qui les couvrent, de 0.67, reposent sur le large bandeau inférieur du soubassement commun.

Les moulures, qui ont une largeur de 0.29 et qui sont composées comme celles que nous avons trouvées plus haut aux portes des autres façades de derrière, forment un arc en talon, qui est orné au milieu du rinceau triangulaire, large de 0.55 et haut de 0.63, et aux deux extrémités des volutes et des festons qui se déploient et qui divergent très au large. Ces derniers ornements, hauts de 0.76 et larges de 0.86, reposent sur les impostes des montants. Voyez l'élévation de la façade de derrière de la porte, Planche XII.

Les bâtiments à niche s'accordent en tous points avec le portail; ils sont moins larges, mais la hauteur en est la même jusqu' à la base des coupoles; les coupoles elles-mêmes sont un peu plus petites. Les bâtiments à niche ont par conséquent une forme plus élancée que les portails. A l'endroit du bandeau inférieur de la base ils ont une largeur d'environ 2.62, au nu du mur une largeur de 2.41, à la moulure supérieure de 2.59. Le bandeau inférieur de la base de celui des bâtiments à coupole qui se trouve au milieu, a une largeur d'environ 1.05, le nu du dé ou du mur a une largeur de 0.84, la moulure supérieure de 1.05; le bandeau inférieur du piédestal de la coupole a une largeur de 0.88, le bandeau du milieu d'environ 0.71, le cinquième bandeau, c'est-à-dire le bandeau saillant, de 0.88. La largeur des deux bâtiments à coupole latéraux, en y comprenant le bâtiment du milieu, est de 2.41 au bandeau inférieur de la base, de 2.20 au nu du mur, et d'environ 2.49 à la moulure supérieure; la largeur du nu du mur de chacun des bâtiments latéraux séparément est de 0.68, en la mesurant jusqu'à l'endroit où il touche au bâtiment du milieu, et à la moulure supérieure de 0.85. Nous pourrions admettre sans difficulté, que les trois nus des dés de l'étage supérieur et les deux nus des dés à côté des niches de l'étage inférieur sont ornés de pilastres, de guirlandes et de cloches, semblables aux ornements de ce genre qui

se trouvent aux murs inférieurs, — bien que le dessin de 1814, qui n'est pas entièrement achevé, n'indique cet ornement que sur un seul de ces nus. Mais l'élévation de la Planche V met ce point hors de doute.

Pour la description des niches, de leurs montants, de leurs moulures, de leurs ornements et des statues de Bouddha qui s'y trouvent, nous pouvons renvoyer le lecteur aux murs d'enceinte que nous avons décrits plus haut. Il y a bien quelque différence entre les statues, mais toutes les fois que cette différence se présente, il en sera spécialement fait mention plus tard.

La largeur des bâtiments intermédiaires et de leurs coupoles est naturellement celle de la distance qui sépare les portails des bâtiments à niche et ces derniers entre eux, c'est-à-dire de 0.94. Le nu de la façade est couronné d'une corniche de deux bandeaux saillants, dont le plus élevé est le plus large, et qui ont ensemble une hauteur de 0.13; ces bandeaux touchent à la partie supérieure du bandeau inférieur et à la partie inférieuje du troisième bandeau de la corniche des bâtiments à niche et des portails. L'exhaussement qui se trouve placé sur cette corniche derrière les antefixes, a une hauteur d'environ 0.29; il supporte un filet très mince d'environ 0.03 de haut. Sur ce filet repose la coupole ou la cloche avec son cône. Le bandeau inférieur du pied de la coupole a un diamètre de 0.60, la coupole elle-même a un diamètre de 0.47. Le nu du mur est orné d'images et de groupes, comme nous en avons décrit plus haut aux nus des façades de devant des bâtiments intermédiaires, que nous avons trouvés sur les précédents murs d'enceinte. A droite et à gauche de la porte se trouvent quatre niches sur la saillie du mur d'enceinte, une seule niche sur chacune des faces latérales de cette saillie, et trois niches sur chacune des parties restantes du mur, ce qui fait seize niches pour chacune des façades, ou soixante-quatre niches avec autant de statues pour toute l'enceinte.

Nous trouvons les égouts et leurs gargouilles, au nombre de vingt, des deux côtés de la porte, c'est-à-dire à une distance d'environ 2.36 et aux angles; les gargouilles sont entièrement semblables à celles des précédents murs d'enceinte (voyez Pl. VI

n°. 3); les égouts reposent sur la corniche du soubassement, contre la doucine renversée qui s'élève au-dessus de la corniche. Pour le reste la corniche est ornée ici encore de grands et gracieux antefixes, distribués à distance égale. Le large bandeau inférieur de la corniche est orné de sculptures représentant des rosaces ou des couronnes, dans le genre de celles qu'on trouve au dernier mur d'enceinte, (voyez Pl. XIII n°. 8). Les enfoncements et les bas-reliefs qui se trouvent sur le nu du mur, sont séparés les uns des autres par des compartiments intermédiaires de 0.99 de large, divisés en trois compartiments plus étroits et d'une certaine profondeur, dont les deux qui se trouvent à l'extrémité sont garnis de pilastres richement ornés, tandis que le troisième, qui se trouve au milieu, est orné d'arabesques élégantes qui forment une espèce de bandeau descendant. Les pilastres s'accordent avec ceux que nous avons trouvés des deux côtes de la façade de devant de la porte du précédent mur d'enceinte, et dont nous avons donné plus haut une description détaillée. Les deux montants qui séparent ce troisième compartiment des deux autres, sont moins larges que ceux qui bornent les deux compartiments latéraux au dehors et qui mesurent environ 0.11. L'espace qui se trouve entre la porte et le premier de ces compartiments intermédiaires est occupé par un enfoncement, qui pour autant que la moulure de la porte ne le rend pas invisible, est divisé par des bandes parallèles qui se croisent, en des losanges équilatérales. Dans ces losanges et sur les points où les bandes se croisent, ont été sculptées des rosaces. Sur toute la paroi antérieure du cinquième mur d'enceinte, qui forme en même temps la paroi postérieure de la cinquième galerie, se trouvent soixante-douze bas-reliefs, dont soixante-neuf seulement ont pu être représentés. Voyez Pll. CCCLVI à CCCLXXXVIII.

Avant de quitter le cinquième mur d'enceinte, il est nécessaire de signaler une différence qui existe entre les données que nous avons empruntées aux rapports de 1814 et les dessins de Schönberg Mulder, (voyez Pl. XII, comparée avec Pl. V). A juger d'après ces dessins on dirait, que les bâtiments à ni- qui se trouvent sur ce dernier mur d'enceinte, ont la même

geur que les portails; il s'en suivrait que ces portails, devenus trop étroits, ne laisseraient plus d'espace pour les enfoncements qui se trouvent des deux côtés de l'ouverture de la porte, tant à la façade de devant qu'à celle de derrière. Or les dessins de 1814 sont très formels et très clairs pour représenter ces enfoncements aux deux façades. Schönberg Mulder donne aussi, (comparez les deux planches indiquées) aux bâtiments intermédiaires une largeur qui est de 0.07 plus grande, que celle que supposent les plus anciens documents. Nous croyons, vu les proportions que nous avons trouvées aux précédents murs d'enceinte, pouvoir nous en tenir en toute sûreté aux plus anciens dessins; cette préférence est confirmée du reste par l'accord qu'il y a entre la largeur qu'ont ensemble la porte, les huit bâtiments à niche et les huit bâtiments intermédiaires de la saillie, et qui s'élève à 30.46, — et la largeur de toute cette partie saillante, qui est de 30.5 à l'endroit de la base générale au-dessus de la moulure en forme de doucine qui se trouve sur le soubassement.

Pour ce qui concerne la paroi postérieure de ce mur d'enceinte, il n'y a que ceci à en dire, c'est qu'elle ne présente qu'un seul enfoncement des deux côtés de la porte, dans lequel se trouvent les pilastres, le rinceau et les festons que nous avons trouvés d'ordinaire dans ces parties de la construction. Au reste toute cette paroi postérieure est restée entièrement privée de bas-reliefs ou d'autres ornements, tant aux façades de derrière des bâtiments à niche qu'à celles des bâtiments intermédiaires.

La porte du cinquième mur d'enceinte nous a conduits de la cinquième ou dernière galerie à la première terrasse supérieure. Sa circonférence forme un carré, ayant une saillie au milieu de chacune des quatre faces; nous avons déjà dit, qu'elle est élevée 2.51 M. au-dessus du pavé de la cinquième galerie, et tout comme les autres galeries et les terrasses inférieures, elle est pavée de dalles carrées de grandeur différente. Le cinquième mur d'enceinte, que nous avons décrit en dernier lieu, la borne au devant, c'est-à-dire au dehors, tandis qu'elle se termine par derrière, c'est-à-dire en dedans, par l'aplomb de la seconde terrasse. Celle-ci, qui a la forme d'un cercle parfait, est située à 3.5

du cinquième mur d'enceinte à l'endroit où elle s'en rapproche le plus, c'est-à-dire à l'endroit des portails; elle a une hauteur de 1.7 et le rayon du cercle est de 25.6. Elle manque absolument de parapet; le mur qui la soutient est construit de pierres carrées et est resté sans ornements. Un escalier de sept degrés, qui a 3 M. de profondeur et une largeur égale à celle des portes, y conduit. Le premier degré, qui a tout comme le second une profondeur d'au delà de 0.6, avance dans toute sa largeur devant l'aplomb du mur au-dessus de la première terrasse; les cinq autres degrés n'ont qu'une profondeur de 0.4 à 0.5. Trente-deux bâtiments en forme de coupole se trouvent à distance égale les uns des autres et à 0.4 en deça du bord extérieur de la terrasse. Nous en donnerons plus bas une description plus détaillée.

La troisième terrasse se trouve à une distance d'environ 6.5 depuis la circonférence de la précédente; elle s'élève 1.8 de plus et l'on y monte par un escalier, composé tout comme le précédent de sept degrés, dont le premier qui a une profondeur d'environ 0.09, avance devant le mur au-dessus du pavé de la seconde terrasse. Les autres degrés ont une profondeur d'environ 0.5 et donnent à tout l'escalier une profondeur de 3.4. Sur cette terrasse se trouvent tout comme sur la précédente, vingt-quatre coupoles.

Un escalier de 2.8 de profondeur, composé de six degrés, qui ont une profondeur de 0.3 à 0.6, et dont le premier qui est le plus profond, avance de nouveau devant le mur au-dessus du pavé de la troisième terrasse, conduit enfin à la quatrième ou dernière terrasse, située environ 1.6 plus haut, et dont le mur est éloigné de 6 M. du bord de la terrasse précédente. Ici encore nous rencontrons, comme sur les précédentes terrasses, les mêmes coupoles, distribuées de la même manière, mais au nombre de seize seulement.

Nous voilà enfin parvenus à la construction principale, en même temps la plus élevée de tout le monument; c'est une grande coupole de 16 M. de diamètre en la mesurant à la moulure inférieure de la base, et qui laisse encore autour d'elle un espace

de terrasse d'environ 5.5, qu'occupent les seize coupoles de moindre dimension dont nous avons fait mention tout à l'heure.

Nous commencerons par décrire une de ces plus petites coupoles, pour retourner ensuite à la grande coupole centrale; comme les petites se ressemblent toutes à-peu-près entièrement, cette description pourra suffire.

Elles s'accordent assez avec les coupoles que nous avons trouvées sur les cinq murs d'enceinte pour ce qui concerne la forme, les proportions et les différentes parties dont elles se composent; un des points de différence se trouve dans leur élévation plus grande, et dans la composition des cônes ou des pinacles qui leur servent de couronnement, mais surtout en ce qu'elles sont en grande partie creuses, en ce que les parois sont pourvues d'ouvertures en losange, et en ce qu'il se trouve dans chacune d'elles un Bouddha assis.

Le dessin de 1814, élaboré avec beaucoup de soin et très détaillé, présente une certaine différence avec les dessins de Wilsen, Pl. VII n°. 1, 3 et 4. La raison doit en être cherchée peut-être en partie dans la différence que ces bâtiments en forme de coupole ou de cloche présentent entre eux, sous le rapport des dimensions et des proportions, mais peut-être aussi dans l'état moins bien conservé où ils se trouvaient, lorsque Wilsen en a fait l'objet de ses études. Nous indiquerons la différence que présentent les rapports de 1814, en ajoutant ces données en parenthèse à celles de Wilsen.

La base de chacune des coupoles est composée d'une série de bandeaux, qui atteignent ensemble une hauteur de 1.10 (1.27). Le bandeau inférieur forme un plan parfaitement circulaire d'un diamètre de 3.89 (plus de 3.79). Le quatrième et le cinquième bandeau sont ornés de feuilles de fleurs de lotus, recoquillées au bout en haut et en bas, qui couvrent les deux bords. On pourrait y voir un calice de fleur de lotus avec cinq séries de feuilles, dont les deux qui se trouvent en dehors sont recoquillées au bout, tandis que les trois autres conservent leur forme naturelle. Le bandeau supérieur de lotus est surmonté d'une baguette ornée de perles. Le huitième bandeau nous fait arriver au pavé de la

partie intérieure de la coupole proprement dite, laquelle a un diamètre de 2.125 (2.46) y compris les murs, et de 1.35 (1.55) si l'on ne mesure que l'intérieur. D'après le dessin de Wilsen la paroi de la coupole, qui a tout à fait en dessous une épaisseur de 0.325, repose sur un bandeau, large de 0.39 (0.44) pourvu au dehors d'un bord vertical et formant à cet endroit-là une moulure d'au delà de 0.06. Le dessin de 1814 attribue à ce bandeau-là, qui sert de support à la paroi de la coupole, une hauteur plus considérable; elle y mesure environ 0.16 jusqu'au dessus du petit bord vertical qui se trouve en dehors, et le bandeau forme à cet endroit non pas un seul filet, mais deux filets rentrants, tandis que la partie inférieure de la paroi de la coupole entre à une profondeur d'au delà de 0.05 dans le grand bandeau qui lui sert de support.

La coupole ou la cloche elle-même, y-compris ce bandeau, c'est-à-dire en comptant depuis le pavé intérieur jusqu'au dessus de la surface extérieure, a une hauteur de 1.28 (1.26); en dedans la hauteur est de 1 (1.07). D'après le dessin de Wilsen, la paroi se rétrécit en s'élevant, d'après les données du dessin plus ancien de 1814, elle s'élève plutôt perpendiculairement et l'ensemble est fermé par une voûte ou un plafond, qui forme plutot une ligne horizontale qu'une courbe. Une large pierre, dont le diamètre est de 0.73 à la partie inférieure, tandis que l'épaisseur est de 0.21, entre parfaitement dans le bord creusé à cet effet, et forme pour ainsi dire la clef de voûte de la coupole; à mi-hauteur se trouve un rebord saillant qui élève la largeur à 0.88. Au-dessus d'elle se trouve au milieu un exhaussement coniforme, taillé dans le même bloc de pierre; cette partie ressemble à un cône avec son piédestal, ou à un cône tronqué, sur lequel s'élève un autre cône plus mince; le premier a une hauteur d'au delà de 0.13, tandis que la largeur est d'au delà de 0.31 à la base et d'environ 0.29 au sommet; la largeur du cône supérieur est de 0.16 à la base; l'ensemble, en comptant depuis le bord inférieur de la clef de voûte jusqu'au sommet du cône, a une hauteur de 0.60. Cet exhaussement se trouve enfermé dans le piédestal carré de la

flèche octogone, ou du pinacle de la coupole; le piédestal en question a été cavé à cet effet. Ce piédestal a en dessous une largeur de 0.8 (0.93); il s'élève obliquement, et sa largeur est au sommet de 0.7 (0.81), tandisque sa hauteur est de 0.30 (0.34); le sommet est pourvu d'une cavité octogone, dans laquelle la partie inférieure du pinacle entre parfaitement et dans laquelle cet ornement se trouve fixé. Le pinacle, cavé à l'intérieur, a un diamètre de 0.6 (0.47) à la base, et d'après le dessin de 1814 il se compose de trois parties, dont on pourrait appeler les deux premières deux pyramides tronquées, posées l'une sur l'autre, la seconde un peu plus mince que la première, tandis que la troisième partie peut être considérée comme la pointe proprement dite. Le dessin de Wilsen présente il est vrai le pinacle comme divisé en deux pièces de longueur à peu près égale, mais ces deux pièces, posées l'une sur l'autre, et entrant l'une dans l'autre, forment une seule pyramide continue à huit faces, haute en tout de 1.26 avec des parois de 0.11 d'épaisseur. Ici encore nous croyons pouvoir attribuer une certaine autorité prépondérante aux dessins de 1814, comme nous l'avons fait pour la forme générale de toute la coupole. La partie inférieure du pinacle, haute de 0.47, et large au sommet de 0.42 en diamètre, est pourvue au dessus d'une cavité dans laquelle entre la seconde partie, la moins large. Cette seconde partie a en dessous un diamètre de 0.31, sa hauteur est de 0.47, tandis que sa largeur est au sommet de 0.18. La pièce supérieure, haute en tout de 0.29, se compose d'un filet octogone très mince, sur lequel s'élève un plan circulaire, dont le profil forme un quart de tore droit et dont le diamètre est de plus de 0.10 en dessous, de plus de 0.18 en dessus; suivent trois filets rentrants, une doucine renversée de 0.13 de diamètre, enfin deux filets rentrants et deux tores de dimension assez petite. Tout le bâtiment s'élève ainsi, d'après le dessin de 1814, depuis le pavé de la terrasse jusqu'au sommet, à une hauteur de 4.03; le dessin de Wilsen ne lui donne qu'une hauteur de 3.94. Wilsen a représenté sur la Pl. VII sous nº. 3, la manière dont les deux parties du pinacle et la pierre carrée qui sert de piédestal, ont été fixées les unes dans les autres.

Ce dessin diffère de la description que nous avons donnée plus haut; mais il est possible que les pinacles, bien que nous n'osions pas admettre de différence par rapport à leur forme extérieure, en aient présenté pourtant par rapport à la manière dont ils ont été composés et fixés. Ce dernier point semble même devoir être admis comme certain, car Wilsen, en représentant un des pinacles, nous en montre un, dont les parties supérieures entrent dans les parties inférieures, tandis qu'il nous en montre un autre, où les parties inférieures font entrer leurs bords dans les parties supérieures qui sont placées au-dessus. Les parois de ces coupoles sont construites à jour avec des ouvertures en forme de losanges, distribuées sur quatre séries qui s'élèvent les unes sur les autres, et offrent ainsi le moyen de distinguer la statue de Bouddha que renferment les coupoles. Pour juger de la liaison des pierres qui ont servi à la construction de la coupole, le lecteur est prié de consulter la Pl. VII sous n°. 4.

La statue fera l'objet d'une description spéciale [1]), lorsque nous parlerons plus bas des autres Bouddhas qui se trouvent dans les niches et dans les coupoles.

Auparavant nous demandons à visiter encore la coupole du milieu, la plus grande de toutes, celle qui constitue évidemment la partie principale, le lieu le plus saint de toute la construction. Pour la décrire nous suivrons le dessin détaillé de 1814; il y a des points sur lesquels ce dessin présente quelque différence avec les dessins de Wilsen et de Schönberg-Mulder. Cette différence sera facile à saisir, lorsqu'on compare le plan, Pl. III, la coupe Pl. IV et l'élévation Pl. V; au reste toutes les fois que cela peut sembler nécessaire, nous en ferons spécialement mention.

Cette coupole gigantesque, qui s'accorde d'ailleurs avec toutes les autres en ce qui concerne la forme, a un diamètre d'environ 15.5 à la base, et une hauteur de 8.30 depuis le sol de la terrasse jusqu'à la surface du piédestal carré sur lequel était placé autrefois le pinacle. Nous pourrons diviser de nouveau tout le bâtiment en trois grandes parties: le pinacle ou la flèche,

1) Voyez pages 108—112 et la IIIième Partie.

la coupole et le pied. Ce pied se compose de onze moulures, qui s'élèvent ensemble à une hauteur d'au delà de 3.30: un large bandeau de 0.63, un second bandeau de hauteur égale mais arrondi en dessus, rentrant 0.58 sur l'autre, ensuite le bandeau de lotus inférieur, haut de 0.47 et rentrant plus de 0.73, et le bandeau supérieur de lotus, haut de 0.57 et rentrant 0.55 de plus, tandis que le bord supérieur de ce dernier bandeau avance de nouveau 0.17; vient ensuite une baguette, rentrant 0.16, ornée de perles, haute d'au delà de 0.10; un bandeau qui rentre tout autant, mais dont la hauteur est d'environ 0.24, un filet très mince qui rentre autant et dont la hauteur est d'environ 0.10, une doucine renversée, haute de 0.31 et dont le dessus rentre environ 0.63 en deça du dernier filet, puis un filet d'environ 0.24, et enfin un dernier filet d'au delà de 0.10 qui rentre de nouveau environ 0.16. Il résulte de ces données, empruntées au dessin de 1814, que le bord inférieur de la coupole rentre environ 3 M. sur le bandeau inférieur de la base; le dessin de Wilsen, Pl. IV, qui a été fait il est vrai sur une échelle un peu trop petite pour nous permettre de fixer les dimensions avec assez d'exactitude, élève la mesure de ce recul à 3.7, tandis que le diamètre du bandeau inférieur de la base de la coupole est d'au delà de 16.2 d'après Wilsen, et la hauteur de 8.50 jusqu'à l'endroit que nous avons indiqué plus haut; c'est-à-dire que sur ces deux points, tout comme par rapport au recul de la coupole proprement dite, les données de Wilsen présentent des dimensions plus grandes que celles de 1814. L'auteur de l'article précité du *Tijdschrift van Nederlandsch Indië*, (livraison d'Août 1858) qui a visité en dernier lieu Bôrô-Boudour, donne environ 50 pieds pour le diamètre et pour la hauteur telle qu'il l'avait trouvée, 20 pieds. Il est probable que son calcul ne s'est élevé que jusqu'au sommet de la coupole proprement dite, et qu'il n'a pas tenu compte du grand piédestal carré du pinacle. Mais même dans ce cas son calcul s'élève de deux pieds au-dessus de celui que suppose le dessin de 1814, qui donne 6.91, ce qui s'accorde assez bien ici avec la donnée de Wilsen, qui a 7.2. Peut-être l'auteur de l'article en question n'a-t-il

pas compris dans son compte le bandeau inférieur de la base. La donnée qui s'accorde le plus chez lui avec les données de 1814, est celle qui se rapporte au diamètre et qui le fixe à environ 50 pieds. La coupole elle-même a une hauteur d'au delà de 3.60, et à l'endroit du bord inférieur, au-dessus de la moulure supérieure de la base, un diamètre d'environ 9.90. A mi-hauteur elle est entourée de jolies moulures, larges de 0.50, divisées par deux filets très minces en trois parties, et composées d'une baguette ornée de perles, d'un bord orné d'arabesques, et au-dessous de celui-ci d'un bord composé de guirlandes et de pendants, tous ornés de perles. Voyez Pl. XIII n°. 9. Un peu au-dessus de la base les parois de la coupole s'inclinent légèrement vers le dehors; puis à mi-hauteur elles s'élèvent presque en ligne droite, forment un quart de cercle et se terminent au sommet en une ligne horizontale. Les rapports de 1814 attribuent cette forme à toutes les coupoles, et la signalent expressément comme se distinguant de la forme que les coupoles ont ordinairement en Europe. Il en résulte que l'ensemble offre un aspect moins élancé que ne le feraient croire les dessins de Wilsen et de Schönberg Mulder.

La différence des données est plus grande pour la partie supérieure du bâtiment, c'est-à-dire la flèche coniforme et son piédestal. Il semble, que ce dernier seulement se soit trouvé encore à sa place en 1814, peut-être même l'est-il encore. Cependant les parties supérieures, bien que tombées, étaient encore assez bien conservées alors, à ce qu'il paraît, pour qu'on ait pu donner un dessin assez détaillé de l'ensemble du bâtiment. Au-dessus de la coupole se trouvait un piédestal carré à faces inclinées, haut de 1.52, large de 4.90 en dessous, et de 4.37 au sommet. Sur ce piédestal s'élevait un exhaussement octogone de 0.21, mesurant plus de 3.30 en diamètre, avec huit faces, dont quatre larges chacune d'au delà de 1.62, alternant avec quatre faces moins larges d'environ 1.18 chacune. Sur cet exhaussement s'élevait la première moitié du pinacle, également à huit faces, ayant un diamètre de 2.83 en dessous et de 2.33 en dessus, sur une hauteur de 2.70. Venait ensuite la seconde partie du pinacle,

rentrant sur la première, haute de 3.35, ayant un diamètre de 2.03 au dessous et de 1.02 au dessus. Sur cette partie supérieure était couchée de nouveau une pièce octogone, haute de 0.13, dont le diamètre était d'environ 0.92, et qui servait de support à la flèche proprement dite du pinacle. Cette partie se composait, en comptant du bas en haut, d'une pièce, non plus octogone, mais circulaire, d'un diamètre de plus de 0.72 en dessous, et d'au delà de 0.86 en dessus, haute de 0.18, et formant ainsi un bandeau qui s'élevait obliquement en dehors; venaient ensuite trois filets rentrants, très minces, hauts ensemble de 0.11 et un exhaussement en forme de coupole ou de cloche, de 0.63 en diamètre et d'une hauteur de 0.47. Au-dessus de cette cloche s'élevait de nouveau un exhaussement à huit faces ayant un diamètre d'environ 0.37 en dessous et d'environ 0.24 en dessus, haut de 0.16; sur cet exhaussement se trouvaient deux disques ronds, d'un diamètre de 0.24, ayant ensemble une hauteur de 0.24, et enfin une pomme, arrondie seulement en dessus, de 0.16 de haut. Si ces mesures sont justes, toute la hauteur du bâtiment, depuis la terrasse jusqu'au sommet extrême, était d'au delà de 16.1 M. donc bien plus élevée que ne l'indique le dessin de Wilsen, Pl. IV, où toute la hauteur est d'un peu plus de 12 M. seulement. Tout le bâtiment est construit avec des pierres carrées, taillées en dehors pour leur donner la forme que réclamait chacune des différentes parties. Il y a cependant quelques observations à faire par rapport à la pièce supérieure du pinacle. Les dessins de 1814 représentent cette pièce comme ayant été taillée dans un seul bloc de pierre, et comme se trouvant renfermée, moyennant une saillie carrée en dessous, dans une cavité ménagée dans la clef de voûte ou dans l'assise supérieure des pierres du pinacle. A l'intérieur du bâtiment un espace circulaire avait été ménagé dans cette partie supérieure, ayant d'après les dessins de 1814 un diamètre d'au delà de 2.90, entouré jusqu'à une hauteur d'environ 3.77 par une paroi perpendiculaire, et couvert d'une voûte en forme de pyramide de 2.67, laquelle était formée par les saillies intérieures des assises de pierre; l'assise supérieure laissait au milieu une ouverture d'au delà de 0.94. L'as-

sise suivante reculait de nouveau un peu, celle qui suivait reculait encore un peu plus; en sorte que l'espace circulaire au-dessus de cette ouverture avait de nouveau un diamètre de 1.39; à partir de là la paroi s'élevait de nouveau obliquement, à cette reserve près, que quatre assises consécutives se trouvaient sur une même ligne jusqu'à une hauteur de 0.94, au-dessus de la première partie de la voûte. A cette hauteur l'espace ménagé ainsi avait un diamètre de 0.94; plus haut quatre assises de pierre, faisant saillie à l'intérieur, continuaient la voûte, et la distance de plus de 0.32 que la plus élevée de ces quatre assises avait laissée ouverte, était fermée par l'assise suivante. Tout le compartiment arrivait ainsi à une hauteur d'environ 8.7 M.

Lorsqu'on compare cette description avec la coupe du bâtiment indiquée dans la Pl. IV, on trouvera également une différence considérable par rapport à la forme de ce compartiment intérieur. D'après Wilsen la paroi aurait été pourvue d'une base composée de trois bandeaux saillants, le premier plus large, les deux autres de moindre dimension, s'élevant ensemble à une hauteur d'environ 0.70; cette base n'aurait réservé au pavé qu'un espace d'environ 2 M. Au-dessus de cette base la paroi incline légèrement en arrière jusqu'à mi-hauteur, et s'élève ensuite avec une inclinaison plus légère encore, jusqu'à l'endroit où commence la voûte. L'ouverture qui se trouve dans le faîte de cette voûte, est représentée comme étant fermée, et l'espace qui s'étend encore au-dessus est donc entièrement séparé du reste. Comme cet espace est formé en bas par deux assises de pierre rentrant l'une sur l'autre, et en haut par deux autres assises qui font saillie l'une sur l'autre, couvertes par une troisième assise, le tout a obtenu une même forme aux deux extrémités, tandis que les parois intermédiaires s'élèvent dans une direction perpendiculaire.

M. Wilsen, dans son mémoire (*Tijdschrift van Indische taal-, land- en volkenkunde van het Bataviaansch genootschap*, *I*, page 255) décrit cet espace comme «une petite chambre dans l'angle supérieur de la pyramide, à une hauteur de 5.45 au-dessus du sol, avec un plan circulaire taillé sur le pavé." Brumund dit, que le sol de cet espace «avait été percé et pavé tout autour d'un

bord de pierres qui formaient un cercle à l'intérieur." Il ne trouva de reste qu'une partie de ce bord, parce qu'une partie de la paroi s'était écroulée, et il admet que dans le bord circulaire puisse avoir été placée autrefois une cloche, dont la partie concave aurait couvert et achevé la voûte, ou plutôt l'ouverture qui y avait été faite.

Il est dommage, que la description qui a servi autrefois de commentaire aux dessins de 1814, ne soit plus là pour nous renseigner sur la galerie et les terrasses supérieures. Cette description nous permettrait probablement de dire avec plus de certitude de quel côté se trouve la vérité, ou de quelle manière la différence qu'il y a entre les dessins de 1814 et ceux de Wilsen pourra être tranchée. Cependant nous aimerions nous en tenir ici encore aux données de 1814, parce que la grande coupole, au moins en ce qui concerne l'intérieur, était probablement mieux conservée à cette époque. Il y a de plus une autre raison pour justifier cette préférence, c'est que les parois inclinées telles que les représente le dessin de Wilsen, s'écartent de tout ce que nous avons appris à connaître jusqu' ici sur l'ancien mode de construction des Hindous à Java. De plus Brumund observe, que „les parois du bord saillant" (à la hauteur du pavé) „s'élèvent *perpendiculairement* environ 2.5 M."; par cette observation il se prononce en faveur du dessin de 1814, abstraction faite de la hauteur plus grande indiquée par ce dernier document.

Nous inclinerions à penser, que la base saillante de la paroi du compartiment ne doit son origine qu'à l'enlèvement d'une partie du pavé. Aussi Brumund ne parle que d'un „bord saillant d'un pavé qui s'y est trouvé autrefois".

Quant au nombre des assises de la voûte, Wilsen et le dessin de 1814 s'accordent sur ce point; mais pour ce qui regarde l'espace plus petit qui reste au-dessus de la voûte, nous ne nous rangerons pas sur ce point du côté de Wilsen, bien qu'il ne soit pas possible de prouver la vérité de l'idée de Brumund concernant une cloche qui s'y serait trouvée autrefois.

Nous pourrons arriver peut-être à un peu plus de certitude par rapport au pavé du grand bâtiment à coupole. La partie

Est de la paroi s'est écroulée; elle n'était probablement déjà plus debout en 1814, et le gravais amoncelé encombrait l'entrée. Mais il résulte indubitablement du dessin de 1814, qu'à cette époque on a pénétré dans l'intérieur; ce même dessin nous montre cependant, qu'on n'a pas poursuivi les recherches au-dessous du pavé de l'intérieur, et, qu'on n'y a rien trouvé, excepté peut-être le gravais et les ordures qui couvraient le sol; qu'on n'a peut-être pas même examiné le pavé, et que dans tous les cas on ne l'a certainement pas déblayé entièrement. En 1842 le Résident de Kédou, M. Hartman, a fait examiner aussi l'intérieur de la coupole; c'est également par ses soins que les galeries supérieures de Bôrô-Boudour ont été nettoyées du gravais et des ordures et que leurs bas-reliefs ont été mis au jour. On a trouvé alors, que le pavé avait été enlevé en partie, que la colline avait été creusée sous ce pavé à une profondeur assez considérable, et que ce trou avait été comblé plus tard de gravais. En déblayant ces différentes encombres, on a rencontré une grande statue du Bouddha, ressemblant aux statues qui se trouvent sous les petites coupoles et dans les niches, mais moins achevée. Elle était couchée, inclinée en arrière, la tête se trouvait à quelques pieds au-dessous du bord du pavé, donc aussi au-dessous du sol de la terrasse. En dégageant la terre, un des ouvriers a frappé la tête de sa pioche et l'a brisée. Wilsen raconte dans son mémoire (*Tijdschrift* etc. p. 251) qu'on a déterré à cette même occasion quelques objets en métal, qui ont été envoyés à Batavia. D'après ce qui fut raconté à Brumund, on aurait trouvé encore dans le sol une „statuette de Bouddha" en métal et une petite boîte en forme de vase, fermée par un couvercle, et renfermant quelques petites pièces de monnaie en argent, avec une marque assez insignifiante, convexes d'un côté, concaves de l'autre. Le Régent de Magelang ne se souvenait que d'une pièce de monnaie en or. Le docteur Friedrich a appris plus tard, et il l'a mentionné dans ses *Aanteekeningen op Wilsens verhandeling* [1]) (*Tijdschrift voor Indische taal-, land- en volkenkunde van het Bata-*

1) *Annotations sur le mémoire de Wilsen.*

viaasch *Genootschap* 1ière Année, Sections III et IV pag. 20) que ces fouilles avaient mis au jour une petite statuette „Çivaïte" et plusieurs pièces de monnaie en or, semblables d'après sa description, à quelques pièces d'or que la Société dite Bataviaasch Genootschap a possédées autrefois, mais qui n'ont pas été retrouvées plus tard. Nous pourrons communiquer encore des détails ultérieurs concernant ces objets.

Il n'est pas probable que la statue de Bouddha, qu'on y a découverte dans la profondeur et qui se trouve encore là, occupe dans cet endroit sa place primitive. Le puits ou la fosse a été creusé dans la terre glaise de la colline et n'est pas revêtu de dalles ou de pierres. Il nous faudra admettre avec Brumund, que la statue avait été placée sur le pavé, soutenue ou non par un piédestal, et qu'elle s'est trouvée au centre au-dessous de l'ouverture de la voûte; que déjà depuis très longtemps on a pénétré dans l'intérieur de la coupole, qu'on y a dépavé le sol, et qu'on y a creusé, espérant y trouver des trésors cachés; que la statue tombée ou jetée dans cette fosse, a été couverte en partie de la terre qu'on avait extraite et du gravais qui s'était amoncelé. Peut-être la tradition a-t-elle apporté aux habitants le souvenir de cette effraction; ceux-ci ont raconté à Wilsen, que, il y avait plusieurs années, l'entrée de l'intérieur avait été violemment forcée. Ce qui nous paraît cependant plus probable, c'est que les fouilles de Cornélius, entreprises sur l'ordre de Raffles en 1814, ont donné lieu à cette rumeur. Car cet événement est déjà assez eloigné, pour n'avoir été conservé dans l'esprit des Javanais qu'à titre de tradition très ancienne.

Nous avons promis de revenir sur les petits objets que ces fouilles ont déterrés, mais dont nous ne savons plus ce qu'ils sont devenus après. D'après les rapports que nous avons mentionnés ces objets se composaient: d'une statuette Çivaïte en métal, d'une statuette de Bouddha en métal, d'un petit vase en métal surmonté d'un couvercle et renfermant quelques pièces de monnaie en argent, ou selon d'autres une ou plusieurs pièces en or. Peut-être faudra-t-il ramener les statuettes à une seule, et ne faut-il pas trop s'attacher au nom de Bouddha, parce qu'à

Java on s'en sert assez généralement et souvent à tort pour désigner de petites saluettes antiques. Les pièces de monnaie, soit en or, soit en argent, peuvent avoir été de la même espèce qu'on trouve souvent dans les Terres Princières. La description qui en fut donnée à Brumund, montre en effet une grande analogie avec un grand nombre de pièces de monnaie en argent, qui ont été trouvées presque toutes dans les Terres Princières, et dont le prince indépendant Pangerang Mangko Negoro IV a fait cadeau au Musée Royal d'Antiquités à Leide, comme feu le Résident, M. D. F. Schaap et l'ancien-Inspecteur des Cultures, M. Kinder de Camarecq l'ont fait pour un certain nombre d'autres pièces de monnaie [1]).

Dans le même Musée se trouvent encore d'autres objets, dont il faut faire mention ici, et que cette institution doit à M. G. J. Heyligers, ancien-Secrétaire de la Résidence Kédou, et qui, d'aprés lui, auraient été déterrés dans le monument Bôrô-Boudour, très probablement à l'intérieur ou au-dessous du grand bâtiment en forme de coupole. En voici la liste:

1°. Une statuette en bronze, haute de 15.5 centimètres, représentant un prince Bouddhiste, un saint ou une divinité, se tenant debout, ayant quatre avant-bras et quatre mains qui sortent deux à deux en se divisant des parties supérieures des deux bras. Contre le dos se trouvent deux crampons destinés à y fixer le manche de l'anneau ou du disque, surmonté ou non d'un parasol et servant à distinguer le personnage comme étant un saint. La main droite antérieure est étendue en bas jusqu'à la hauteur de la hanche et semble tenir l'anse d'un vase d'eau lustrale (?) qui s'est perdu; l'autre main droite, élevée jusqu'à la hauteur de l'épaule, tient un objet qu'il n'est plus possible de reconnaître. Il en est de même de la main gauche postérieure, tandis que la main gauche antérieure, étendue en avant, tient un bouton de lotus par la tige, laquelle descend le

---

1) Comparez pour les pièces de monnaie de ce genre, Netscher et van der Chijs *Munten van Nederlandsch Indië"* (*Werken van het Bataviaasch Genootschap* Vol. XXXI) Pl. XIII n°. 125.

long de la cuisse gauche et de la jambe gauche. Le buste est nu au sein droit jusqu' à la ceinture; l'épaule gauche, le sein gauche et la ceinture sont couverts d'un vêtement très léger, la partie inférieure du corps est enveloppée d'un sarong qui descend en de larges plis jusqu' aux chevilles, et que relie une ceinture au-dessus des hanches. Il n'y a ni colliers, ni pendants d'oreilles, ni bracelets, ni anneaux pour les chevilles. Par contre la coiffure très élevée est ornée de diverses manières et se compose d'un assez grand nombre de rubans noués, tandis que les cheveux descendent en longues boucles depuis la tête jusqu'au cou et jusque sur les épaules. Au front on trouve, adossée contre la coiffure, une petit statuette assise ou accroupie, probablement une image de Bouddha. La statuette en bronze que nous venons de décrire est de nature à nous faire penser à un mélange du culte de Çiva et de celui de Bouddha; cette présomption se fonde sur les vêtements, l'attitude, les attributs etc., qui s'accordent avec ce que nous trouvons dans une foule d'images dans les bas-reliefs de Bôrô-Boudour, et sur le fait, que les oreilles de la statuette se distinguent par la forme très allongée des bouts; il faudra donc y voir l'image d'un prince ou d'un autre personnage important, qui a commencé peut-être par adorer Çiva, mais qui a été converti au Bouddhisme et qui s'est élevé comme tel à un certain degré de sainteté. Les quatre bras, qui rappellent le culte de Çiva, et la petite statuette de Bouddha qui orne la coiffure, se retrouvent aussi sur d'autres images semblables dans les bas-reliefs.

2°. Un grand plat rond en bronze, le bord droit avec un rebord replié en dehors, ayant un diamètre de 48 centimètres et une hauteur de 3.5 centimètres. Dans le fond du plat ont été gravés des ornements en forme de feuilles etc.

3°. Un kriss en fer avec une poignée également en fer, travaillé dans un seul morceau de métal, long de 28.5 centimetrès, dont 20.5 pour la lame, qui, à ce qu'il semble est quelque peu ondée. La poignée a la forme d'un buste humain, travaillé avec très peu de soin. Le Musée Royal d'Antiquités possède encore deux kriss du même genre, dont l'un est presqu'entièrement semblable

à celui que nous venons de décrire; il a été trouvé dans une des Résidences Kédou ou Bagelen et présenté au Musée par feu le Résident M. D. F. Schaap; l'autre, dont la lame est beaucoup moins large, avait longtemps appartenu à la famille de feu le Patih de Temanggong, Résidence Kédou, mort en 1860, qui tenait cette arme d'une famille sacerdotale et qui la considérait comme une arme sacrée. Le docteur G F. Wienecke, officier du service sanitaire 2e classe dans l'armée des Indes Néerlandaises, reçut ce kriss de la famille du Patih et en fit cadeau au Musée d'Antiquités.

Il est difficile de décider, jusqu'à quel point nous pouvons attacher foi à ce qu'assure le Régent Radhen Adhipati Arjo Danou ning Rat, de qui M. Heyligers a reçu les trois objets qui viennent d'être décrits, à savoir qu'ils auraient été déterrés en Novembre 1843 „dans la fosse du temple Bôrô-Boudour". Nous n'aurions pas même à douter de la vérité de cette assertion pour ce qui concerne la statuette et le plat, si l'on pouvait se fier sans trop de danger aux assurances des Javanais, même des plus haut placés. Mais il est plus que probable, que l'information du Régent est inexacte par rapport à l'origine du kriss; à moins qu'il ne faille admettre, que l'arme ait été laissée plus tard auprès du grand bâtiment, ou que par suite d'un accident quelconque elle se soit perdue sous la terre ou sous les décombres. Car nullepart nous ne rencontrons un kriss sur les nombreux bas-reliefs de Bôrô-Boudour; cette arme n'a été introduite et l'usage n'en a été généralement conservé que depuis le XIIIe siècle, sous Pandji Ino Kerto Patih [1]).

Passons maintenant à l'examen des statues et des images de Bouddha, qui se trouvent dans les niches et dans les bâtiments à coupole et dont les dessins se trouvent sur la planche VIII; toutes ces images se ressemblent, excepté pour l'attitude des mains; la statue que nous avons trouvée dans la grande coupole du milieu ne diffère des autres, que parce qu'elle est moins parfaitement sculptée ou plutôt parce qu'on l'a laissée inachevée.

Plus haut, en décrivant la première galerie (page 33) nous

---

1) Voyez Hageman, *Handleiding tot de geschiedenis van Java*, Vol. I. p. 47.

avons aussi jeté en passant un regard sur les images de Bouddha qui se trouvent dans les niches du mur d'enceinte, et nous avons trouvé alors, que toutes sont assises sur le coussin de lotus, qui se rencontre également sous tous les *dagops*, les bâtiments à cloche ou à coupole; que derrière la statue se trouve le dossier d'un trône et derrière la tête l'auréole; voyez l'élévation Pl. V. Les jambes sont croisées devant le corps de façon que la plante des pieds est tournée en haut. Le vêtement consiste en un grand manteau léger, jeté sur l'épaule gauche, descendant sous le bras droit, laissant le sein droit et tout le bras droit à nu, couvrant le bras gauche jusqu'à la main, le côté gauche du buste et toute la partie inférieure du corps jusqu' aux pieds, et tombant en deux pointes à la hauteur des chevilles. Il y en a quelques-unes, d'après Brumund, chez lesquelles le manteau est également rejeté sur l'épaule gauche. On n'en trouve pas d'échantillon parmi les dessins de Wilsen pl. VIII; probablement cette partie rejetée est-elle une des extrémités supérieures du vêtement.

Les yeux sont baissés et semblent être à moitié ouverts, la tête est quelque peu penchée en avant, toute l'expression est calme et placide, comme de quelqu'un qui se soustrait aux troubles et aux distractions que pourraient lui causer les choses qui l'entourent, et qui demande à se concentrer dans de sérieuses méditations. Les oreilles sont fortement allongées, au point qu'elles s'approchent des épaules. Au bout inférieur des oreilles se trouvent des ouvertures ovales, taillées seulement en dehors, comme pour recevoir des pendants d'oreille. Le nez est large et un peu camus; la lèvre supérieure est d'ordinaire assez fine, tandis que la lèvre inférieure est proportionnellement un peu épaisse et un peu grosse. La forme du visage, comme Brumund l'observe avec beaucoup de justesse, n'est pas celle d'un visage Javanais, mais rappelle la race Caucasienne. Les cheveux sont coiffés de manière à former huit séries de petites boucles. Les cinq premières séries sont entortillées l'une au-dessus de l'autre autour de la tête; les trois autres reposent sur celles-ci en formant une tresse nattée, et toute la coiffure se termine par un bouton de cheveux

dans le genre de ceux que Wilsen décrit dans son étude précitée page 246, mais où le docteur Friederich a clairement reconnu un serpent sur quatre statues qui se trouvent au Musée de la Société dite . Bataviaasch Genootschap. Voyez *Verhandelingen van het Bataviaasch Genootschap* Vol. XIII et le supplément du *Catalogus der Oudheden*, ainsi que le *Tijdschrift voor Indische taal-, land- en volkenkunde*, 1e Année, Vol. II p. 3.

Au milieu du front, un peu au-dessus de la racine du nez on voit une petite élévation, décrite souvent comme un petit bouton, une petite mouche ou quelque chose dans ce genre, mais qui est sans doute une petite boucle sortant du front, formée par quelques cheveux, un ornement qui ne peut manquer ici, étant un des trente-deux Laksanas [1]) du Bouddha. La hauteur de la statue est d'après Wilsen d'au delà d' 1 mètre en comptant jusqu'au sommet de la coiffure. Brumund a trouvé que cette hauteur était différente pour quelques-unes des statues, et a constaté par diverses épreuves, que cette différence s'élève parfois à 0.10. Il n'y voit qu'un manque de précision de la part des artistes, surtout parce qu'il a constaté la même différence entre les statues d'une même galerie et à une même façade du monument. Brumund élève la largeur à 0.85 entre les genoux et à 0.6 aux épaules, en faisant la part d'une certaine latitude dans les dimensions respectives des différentes images.

Les statues, qui se trouvent sous les coupoles percées à jour des trois terrasses supérieures, sont assises sur le sol de ces bâtiments, sans trône, sans coussin ou sans dossier; il leur manque aussi l'auréole derrière la tête, tout comme c'est le cas pour la statue qui se trouve dans la grande coupole centrale. Probablement le bord de lotus, qui entoure la base de la coupole, doit-elle passer en même temps pour ce qui devait être considéré comme le trône de la statue. La statue de la grande coupole présente de plus cette particularité, qu'elle n'est pas tout à fait achevée, que les mains et les pieds, surtout les pieds sont restés inachevés. Il en est de même de la coiffure, à laquelle

1) Ou les trente-deux signes caractéristiques du Bouddha.

manquent toutes les boucles, ce qui fait ressembler la tête à celle de plusieurs images de Bouddhas ou plutôt de Bhikshous sur les bas-reliefs de la seconde galerie, qui ont la tête couverte d'une calotte simple et bien serrée. Nous croyons cependant ne pas devoir songer ici à une telle calotte, mais seulement à une oeuvre inachevée ou à un travail moins complet.

Voyons maintenant quelle est la différence que présentent nos statues de Bouddha dans l'attitude des mains, et comment cette différence se trouve en rapport avec les différents endroits où elles se trouvent.

Sur les quatre galeries inférieures, c'est-à-dire dans les niches des quatre premiers murs d'enceinte, les mains des statues sont ainsi disposées: à la façade ouest les palmes sont tournées en haut, les mains reposent devant le corps sur les plantes des pieds, les doigts sont un peu recourbés, ce qui fait qu'il reste encore un peu d'espace entre les mains; pl. VIII n°. 4;

à la façade sud la main gauche reste dans la position une fois adoptée, mais le bras droit descend jusqu' environ à la hauteur du genou droit, c'est là que repose la main quelque peu étendue, ayant le creux ou l'intérieur tourné en dehors; pl. VIII n°. 3;

à la façade Est l'avant-bras droit et la main droite sont seuls retournés, de façon que le creux de la main est tourné en dedans; pl. VIII, n°. 2;

à la façade nord enfin la main droite est un peu relevée, la palme ou le creux tournée en dehors, le pouce quelque peu éloigné des doigts; pl. VIII n°. 4.

Sur le cinquième, c'est-à-dire le dernier mur d'enceinte toutes les statues aux quatre façades ont les mains dans la même attitude que celles de la façade nord des quatre murs inférieurs que nous venons de décrire, mais avec une légère modification dans l'attitude des doigts de la main droite; l'index et le pouce se touchent par leurs bouts, les quatre autres doigts sont seuls relevés. Cette dernière attitude ne se trouve représentée dans aucun des dessins de Wilsen.

Les statues qui sont placées sous les coupoles percées à jour, ne font plus reposer la main gauche sur la plante du pied, mais la tiennent plus haut, un peu au-dessus de la ceinture, la palme tournée en haut, le pouce quelque peu relevé, l'index étendu, les trois autres doigts l'un à côté de l'autre, recourbés et entièrement tournés en haut. La main droite, qui se trouve à la même hauteur, touche presque par la palme au bout de l'index de la main gauche, tandis que les doigts relevés un peu obliquement vers la gauche et recourbés un peu en avant, semblent s'incliner par-dessus la main gauche. Pl. VIII n°. 5.

Quant à la statue de la grande coupole, son attitude s'accorde en tout avec celle des statues qui occupent les niches des quatre galeries inférieures à la façade Est; Pl. VIII n°. 6, comparée avec n°. 2.

Dans la description qu'on vient de lire nous avons suivi les données de Brumund, parce qu'elles s'accordent avec les dessins de Wilsen. Ce dernier, dans son mémoire que nous avons plus d'une fois eu l'occasion de citer, pages 247, 248, a confondu les statues des quatre galeries inférieures à la façade sud avec celles qui se trouvent à la façade Est; c'est à ces dernières qu'il a attribué les mains dont la palme est tournée en dehors, tandis qu'il a attribué à celles de la façade sud la palme reposant sur la jambe. Cette même confusion se trouve dans le mémoire qu'il a écrit plus tard et qui n'a pas été imprimé; mais dans ce dernier mémoire il parle aussi, ce qu'il n'avait pas fait dans son article imprimé, de l'attitude modifiée de la main droite, s'écartant de celle des images à la façade nord des quatre galeries inférieures; il y dit aussi, que le bout de l'index de cette main est recourbé vers le pouce. Quoi qu'il ne dise pas expressément, que cette modification est le trait caractéristique des statues dans toutes les niches de la cinquième galerie, c'est pourtant bien là, à ce qu'il semble, son intention; au moins cela résulte-t-il de l'ordre dans lequel il décrit les différentes attitudes.

Nous mentionnons en dernier lieu une statue que Wilsen a

trouvée sur le sommet d'une colline, appelée Gounong Daghi, environ à mille pas au nord-nord-est de Bôrô-Boudour, et qu'il a transportée à ce dernier endroit pour la préserver de la destruction. Il est possible, mais il est toujours incertain, que cette statue se trouve en quelque rapport avec Bôrô-Boudour. Si un tel rapport a existé, la statue peut avoir représenté un gardien du temple. Elle atteint une hauteur de 1.26, y compris le piédestal carré qui a 0.30 de haut et 0.61 de large, et représente un guerrier qui, appuyé sur le genou droit, avance la jambe gauche et fait reposer la main gauche sur le genou de cette jambe, tandis que la main droite enserre la poignée d'un glaive court et large, qu'il tient contre la cuisse droite, la pointe dirigée en bas; le fourreau pend sur la hanche droite. Les sourcils sont un peu froncés, la lèvre supérieure est couverte en partie par la moustache, la bouche est ouverte et les dents sont visibles. Les boucles de cheveux sont rejetées en arrière, elles sont couchées sur la tête et se terminent dans le cou par deux grappes de boucles, reliées derrière la tête par un bandeau de perles. Les oreilles très allongées sont percées aux bouts et parées à cet endroit d'un large disque orné. Autour du cou pend un collier orné qui va jusqu'à la hauteur du sein; la partie supérieure des bras est entourée près de l'épaule de bracelets pourvus au dehors de bijoux ou de boutons. Les pouls et les chevilles sont entourés de bandelettes ornées de perles. Le gardien, dont la taille est ramassée et corpulente, n'est vêtu que d'un petit caleçon ou peut-être d'un sarong, depuis la ceinture jusqu'aux genoux; par dessus ce caleçon il porte un large bandeau ou ceinture, dont les bouts pendent en bas sur le devant du corps. Les naturels donnaient à la statue le nom d'Oundaghi, c'est-à-dire ouvrier; Wilsen (dans son mémoire précité page 302) croit devoir y reconnaître un dieu guerrier ou un champion; cette supposition s'accorde parfaitement avec le caractère d'un gardien du temple. Voyez pour la statue Pl. CCCXCIII.

Sur la grande coupole centrale de Bôrô-Boudour, ou plutôt sur le piédestal du pinacle qui ornait autrefois l'édifice, on a construit sur trois côtés, couvert d'un toit de roseaux de bambou, un

large banc de pierre avec un dossier. Des marches de pierre, taillées dans la paroi extérieure de l'édifice ou entassées contre elle, ouvrent l'accès de ce lieu de repos, où le voyageur qui visite les vénérable restes de l'antique art Hindou, se trouve protégé contre le soleil ardent ou contre les pluies de la saison pluvieuse, et d'où il jouit d'une vue qui suffit à elle seule pour le dédommager des peines du voyage et des difficultés de l'ascension.

DEUXIÈME PARTIE.

Description des bas-reliefs sur les différentes galeries.

DEUXIÈME GALERIE; PAROI POSTÉRIEURE, SÉRIE SUPÉRIEURE.

Les images qui ornent la paroi postérieure de la première galerie, (nous parlons ici de paroi postérieure par rapport à la paroi intérieure du mur d'appui qui n'existe plus) ont déjà été décrites dans la première partie de cet ouvrage, (pages 35—40), lorsque nous avons décrit cette partie du monument. Il serait donc inutile de nous arrêter encore une fois à cette première galerie; montons immédiatement à la deuxième, en passant par la porte de l'Est, et commençons notre tournée à gauche, pour suivre les faces sud, ouest et nord, et pour revenir ainsi à notre point de départ. Nous verrons par l'étude des groupes et des tableaux sculptés, que cet ordre-là correspond à l'intention de ceux qui ont projeté la construction. Nous commençons par la paroi postérieure de la deuxième galerie, plus spécialement par celle des deux séries de bas-reliefs qui se trouve au-dessus de l'autre. Voici la raison de cette préférence: c'est que, d'après l'idée très juste que Wilsen a émise le premier, les tableaux qui se suivent dans cet ordre nous représentent l'histoire entière du Bouddha. En prenant par ce bout-là le fil qui relie les différentes parties de la construction, nous avons un guide très sur pour nous diriger à travers ce dédale, ou du moins dans un de ses plus importants sentiers, et pour nous préserver d'égarements ou d'embarras.

Les statues qui sont placées sous les coupoles percées à jour, ne font plus reposer la main gauche sur la plante du pied, mais la tiennent plus haut, un peu au-dessus de la ceinture; la palme tournée en haut, le pouce quelque peu relevé, l'index étendu, les trois autres doigts l'un à côté de l'autre, recourbés et entièrement tournés en haut. La main droite, qui se trouve à la même hauteur, touche presque par la palme au bout de l'index de la main gauche, tandis que les doigts relevés un peu obliquement vers la gauche et recourbés un peu en avant, semblent s'incliner par-dessus la main gauche. Pl. VIII n°. 5.

Quant à la statue de la grande coupole, son attitude s'accorde en tout avec celle des statues qui occupent les niches des quatre galeries inférieures à la façade Est; Pl. VIII n°. 6, comparée avec n°. 2.

Dans la description qu'on vient de lire nous avons suivi les données de Brumund, parce qu'elles s'accordent avec les dessins de Wilsen. Ce dernier, dans son mémoire que nous avons plus d'une fois eu l'occasion de citer, pages 247, 248, a confondu les statues des quatre galeries inférieures à la façade sud avec celles qui se trouvent à la façade Est; c'est à ces dernières qu'il a attribué les mains dont la palme est tournée en dehors, tandis qu'il a attribué à celles de la façade sud la palme reposant sur la jambe. Cette même confusion se trouve dans le mémoire qu'il a écrit plus tard et qui n'a pas été imprimé; mais dans ce dernier mémoire il parle aussi, ce qu'il n'avait pas fait dans son article imprimé, de l'attitude modifiée de la main droite, s'écartant de celle des images à la façade nord des quatre galeries inférieures; il y dit aussi, que le bout de l'index de cette main est recourbé vers le pouce. Quoi qu'il ne dise pas expressément, que cette modification est le trait caractéristique des statues dans toutes les niches de la cinquième galerie, c'est pourtant bien là, à ce qu'il semble, son intention; au moins cela résulte-t-il de l'ordre dans lequel il décrit les différentes attitudes.

Nous mentionnons en dernier lieu une statue que Wilsen a

trouvée sur le sommet d'une colline [illegible]
environ à mille pas au nord-nord-est [illegible]
a transportée à ce dernier endroit pour [illegible]
tion. Il est possible, mais il est toujours [illegible]
statue se trouve en quelque rapport avec [illegible]
tel rapport a existé, la statue peut avoir [illegible]
temple. Elle atteint une hauteur de 1.26 [illegible]
carré qui a 0.30 de haut et 0.61 de large [illegible]
guerrier qui, appuyé sur le genou droit, avance [illegible]
et fait reposer la main gauche sur le genou [illegible]
que la main droite enserre la poignée d'un [illegible]
qu'il tient contre la cuisse droite, la pointe [illegible]
fourreau pend sur la hanche droite. Les sourcils [illegible]
froncés, la lèvre supérieure est couverte en partie [illegible]
tache, la bouche est ouverte et les dents sont [illegible]
boucles de cheveux sont rejetées en arrière, elles [illegible]
sur la tête et se terminent dans le cou par deux [illegible]
boucles, reliées derrière la tête par un bandeau de [illegible]
oreilles très allongées sont percées aux bouts et parées [illegible]
endroit d'un large disque orné. Autour du cou pend un [illegible]
orné qui va jusqu'à la hauteur du sein; la partie supérieure [illegible]
bras est entourée près de l'épaule de bracelets pourvus [illegible]
de bijoux ou de boutons. Les pouls et les chevilles sont [illegible]
rés de bandelettes ornées de perles. Le gardien, dont la [illegible]
est ramassée et corpulente, n'est vêtu que d'un petit caleçon [illegible]
peut-être d'un sarong, depuis la ceinture jusqu'aux genoux; par
dessus ce caleçon il porte un large bandeau ou ceinture, dont les
bouts pendent en bas sur le devant du corps. Les naturels donnaient
à la statue le nom d'Oundaghi, c'est-à-dire ouvrier; Wilsen (dans
son mémoire précité page 302) croit devoir y reconnaître un dieu
guerrier ou un champion; cette supposition s'accorde parfaitement
avec le caractère d'un gardien du temple. Voyez pour la statue
Pl. CCCXCIII.

Sur la grande coupole centrale de Bòrô-Boudour, ou plutôt sur le piédestal du pinacle qui ornait autrefois l'édifice, on a construit sur trois côtés, couvert d'un toit de roseaux de bambou, un

Nous avons déjà dit plus haut (page 60) que la paroi postérieure de cette galerie nous présente deux cent quarante bas-reliefs, répartis sur deux séries qui s'élèvent l'une au-dessus de l'autre, ce qui fait cent vingt bas-reliefs pour chaque série; ceux de la série supérieure nous sont tous parvenus; quant aux autres, il en a été perdu trois à l'extrémité nord de la face ouest, trois à l'extrémité Est de la face nord et un à l'extrémité nord de la face Est; ces bas-reliefs ont disparu ou bien sont devenus inaccessibles.

La série supérieure est donc encore complète; ses bas-reliefs sont indiqués sur les planches XVI—CXXXV par les chiffres impairs 1, 3, 5 etc. et occupent ainsi la moitié supérieure de chacune de ces planches. Elle mérite d'être appelée à juste titre la plus intéressante de toutes, et il y a lieu de nous réjouir de ce qu'elle a été conservée en entier; surtout, comme nous l'avons déjà observé, parce qu'elle constitue un tableau complet et ininterrompu de la vie, des destinées et des actes du Bouddha.

Passons maintenant en revue les différents tableaux en nous laissant guider par Wilsen; pour ce qui regarde les détails de la biographie du Bouddha, tenons-nous en surtout à Lassen [1]) et à Barthélemy Saint-Hilaire [2]), principalement encore à ce dernier lorsqu'il s'agira, pour expliquer un tableau, de recourir aux traditions mythologiques, aux légendes ou aux récits dont l'histoire a été enrichie plus tard.

Vers la fin du septième siècle [3]) avant notre ère règnait dans un royaume de l'Inde centrale, dans sa capitale Kapilavastou, située sur les bords du Rohinî, une des rivières qui se jettent dans le Raptì, non loin des montagnes qui séparent le Népâl du district de Gorakpour, le roi Çouddhodana. Ce roi était issu, de même que son épouse Mâyâ, de la famille célèbre des Çâkyas,

---

1) *Indische Alterthumskunde*, Vol. II.

2) *Du Bouddhisme.*

3) D'autres placent le Bouddha au milieu du cinquième siècle avant notre ère. Pour la critique de la Chronologie Bouddhiste, M. le professeur Kern renvoye dans son étude *Het Buddhisme in Indië* (*Evangeliespiegel* 1867, pages 164—208) au travail intitulé *The Brhat-Sankitâ* ou *Varahâ Mihira*, Préface p. 9.

trouvée sur le sommet d'une colline, appelée Gounong Daghi, environ à mille pas au nord-nord-est de Bôrô-Boudour, et qu'il a transportée à ce dernier endroit pour la préserver de la destruction. Il est possible, mais il est toujours incertain, que cette statue se trouve en quelque rapport avec Bôrô-Boudour. Si un tel rapport a existé, la statue peut avoir représenté un gardien du temple. Elle atteint une hauteur de 1.26, y compris le piédestal carré qui a 0.30 de haut et 0.61 de large, et représente un guerrier qui, appuyé sur le genou droit, avance la jambe gauche et fait reposer la main gauche sur le genou de cette jambe, tandis que la main droite enserre la poignée d'un glaive court et large, qu'il tient contre la cuisse droite, la pointe dirigée en bas; le fourreau pend sur la hanche droite. Les sourcils sont un peu froncés, la lèvre supérieure est couverte en partie par la moustache, la bouche est ouverte et les dents sont visibles. Les boucles de cheveux sont rejetées en arrière, elles sont couchées sur la tête et se terminent dans le cou par deux grappes de boucles, reliées derrière la tête par un bandeau de perles. Les oreilles très allongées sont percées aux bouts et parées à cet endroit d'un large disque orné. Autour du cou pend un collier orné qui va jusqu'à la hauteur du sein; la partie supérieure des bras est entourée près de l'épaule de bracelets pourvus au dehors de bijoux ou de boutons. Les pouls et les chevilles sont entourés de bandelettes ornées de perles. Le gardien, dont la taille est ramassée et corpulente, n'est vêtu que d'un petit caleçon ou peut-être d'un sarong, depuis la ceinture jusqu'aux genoux; par dessus ce caleçon il porte un large bandeau ou ceinture, dont les bouts pendent en bas sur le devant du corps. Les naturels donnaient à la statue le nom d'Oundaghi, c'est-à-dire ouvrier; Wilsen (dans son mémoire précité page 302) croit devoir y reconnaître un dieu guerrier ou un champion; cette supposition s'accorde parfaitement avec le caractère d'un gardien du temple. Voyez pour la statue Pl. CCCXCIII.

Sur la grande coupole centrale de Bôrô-Boudour, ou plutôt sur le piédestal du pinacle qui ornait autrefois l'édifice, on a construit sur trois côtés, couvert d'un toit de roseaux de bambou, un

sattvas, qui n'ont tous à subir encore qu'une dernière naissance. Une nuit, tandis qu'il est absorbé dans la méditation, il est soudain transformé, sa figure devient semblable à celle des Bouddhas qui sont apparus auparavant. Adoré par tous les dieux, par Çakra, Brahma, Mahésvara, par les gardiens du monde et par toutes les divinités inférieures, il quitte le Touchita ou le paradis, le séjour de la joie, et se rend au grand palais de Dharmotchaya, où il va expliquer le *Lalitavistara* ou l'histoire du Bouddha dans une réunion de 680 millions d'êtres.

Ce n'est que dans l'espace de douze ans et après une sérieuse et sévère préparation que le Bouddha doit être conçu dans le sein d'une mère; ce miracle ne peut avoir lieu qu' après qu'un examen préalable a fixé l'époque de cette conception, le pays, l'endroit et la famille qui doivent en être honorés. Le choix tombe sur Kapilavastou, où règne le roi Çouddhodana de la famille des Çâkyas. La femme de ce roi, Mâyâ-Dévî est la seule d'entre toutes les femmes qui mérite complètement un tel honneur.

Avant de quitter son trône auguste, le Bodhisattva répète encore une fois devant l'assemblée distinguée les préceptes de la loi, lui donne ses derniers ordres, proclame le Bodhisattva Maitréya comme son remplaçant et son sucesseur futur, et descend, pour être conçu dans le sein de la femme de Çouddhodana et pour naître comme son fils.

Conformément à une prédiction qui se trouve dans les Brahmânas et dans les Mantras du Rig-Véda, le Bodhisattva, pour opérer ce miracle, doit prendre la forme d'un éléphant armé de six défenses, et huit présages annoncent son arrivée dans la maison du roi. Le palais est nettoyé sans que personne prenne ce soin; tous les oiseaux du Himavat volent vers le palais pour montrer leur joie par leur chant; les jardins se couvrent de fleurs et les étangs se remplissent de fleurs de lotus; toute espèce de plats apparaissent, et bien qu'on ne cesse d'en manger, ne diminuent pas; les instruments de musique font entendre spontanément des sons bien doux; les écrins de bijoux s'ouvrent d'eux-mêmes pour montrer les trésors précieux qu'ils renferment, et tout le

palais brille d'un éclat surnaturel qui fait pâlir la lumière du soleil et de la lune.

Le Bodhisattva descend en quittant le Touchita à la face de tous les dieux, entouré des autres Bodhisattvas et des cent millions de personnages divins. Mâyâ-Dévi, sa mère, a fait un songe étrange; elle a vu un éléphant entrer dans son corps. Effrayé par ce songe elle le communique à son époux royal, qui fait convoquer les plus sages des Brahmanes pour expliquer cette étrange vision. Ces hommes tranquillisent le jeune couple, mais déclarent, que le fils attendu par ces illustres parents, pourrait bien rejeter un jour la couronne pour se faire religieux.

Tant que dure la grossesse, le Bodhisattva reste toujours à droite, assis sur les jambes croisées. C'est là qu'il reçoit la visite de Brahma, de Çakra, des quatre grands rois des dieux inférieurs, de quatre déesses et d'une foule de personnages divins, qui servent le Bodhisattva et qui reçoivent son instruction, tandis que le roi Çouddhodana, témoin de tous ces honneurs dont son fils est l'objet avant d'être né, se rejouit de la perspective de devenir le père du Bouddha.

La partie historique du *Lalitavistara*, qui est bien plus simple, raconte, que la reine, s'étant retirée vers le terme de sa grossesse dans un jardin de plaisance, y fut surprise sous un arbre par les douleurs de l'enfantement, et qu'elle y donna le jour à son fils Siddhârtha [1]) mais, hélas, aux dépens de sa propre vie. Elle mourut sept jours après ses couches, affaiblie par les sévères exercices de piété, auxquels elle s'était astreinte pendant sa grossesse, et par le trouble que lui avaient causé les prédictions des Brahmanes touchant l'enfant qu'elle attendait.

Le jeune orphelin est confié aux soins de Pradjâpatî Gaoutamî, la soeur de sa mère, elle aussi une des femmes du roi; le Brahmane Asita, qui doit le présenter dans le temple des dieux d'après l'usage antique et solennel, le trouve en possession des

---

1) Ou bien Sarvârthasiddha, le nom propre que son père avait choisi pour lui et qu'il continua à porter pendant le temps qu'il habita dans sa famille à Kapilavaston comme prince royal ou Koumâraradjâ. Voyez du reste pour les noms de Çakya, Barthélemy Saint-Hilaire, *du Bouddhisme* pages 32, 114 etc.

laksanas, c'est-à-dire des 32 signes caractéristiques et des 80 signes secondaires par lesquels se distingue le grand homme.

Maintenant, retournons de nouveau aux traditions des temps postérieurs, et voyons ce que, d'après les parties plus récentes du *Lalitavistara*, ces traditions ont ajouté à ce récit. Il faudra bien le savoir pour comprendre les sculptures des bas-reliefs.

Plusieurs présages annoncent la naissance des Bouddha. Mâyâ-Dévi accouche dans le jardin de Loumbinî, entourée des dieux, à l'ombre d'un arbre dit plaksha, tandis qu'elle se tient debout, appuyée contre une des branches. Indra, le roi des dieux et Brahma l'assistent et reçoivent dans leurs bras le nouveau-né, qui vient au monde, enveloppé dans un vêtement précieux de soie Kaçienne [1]; d'après une tradition plus ancienne Indra se serait métamorphosé pour cette occasion en vieille femme. Mais le jeune garçon n'a pas besoin de secours; il s'assied tout seul sur une large et blanche fleur de lotus, qui était sortie spontanément de terre à l'endroit où le pied du nouveau-né avait touché le sol pour la première fois. Immédiatement après il fait sans l'aide de personne, sept pas vers l'orient, sept pas vers le midi, sept pas vers l'occident et vers le nord et enfin sept pas vers le monde des enfers; ces pas faits dans ces cinq directions doivent annoncer à l'univers qu'il est venu pour vaincre le mal, pour sauver des malheureux et pour répandre partout de la joie, du bonheur, de la prospérité.

La mère est morte à la naissance de son enfant; celui-ci, conduit du jardin de Loumbinî à Kapilavastou, est confié aux soins de sa tante Mahâpradjâpatî avec le consentement des Çâkyas et de leurs femmes, après que ces dernières se sont disputé l'honneur de le posséder. Le vieux Brahmane Asita descend tout exprès du Himavat, sa demeure, pour reconnaître les signes caractéristiques du grand homme, et regrette que son âge l'empêche d'être instruit un jour par le Bouddha dans la pure doctrine; il annonce au père le magnifique avenir qui attend son fils, et, chargé de présents, il retourne vers sa retraite solitaire de la

1) Kaçî est le nom de Bénarès.

même manière dont il en était descendu, c'est-à-dire enlevé à travers les airs, accompagné de son neveu Naradatta. Un fils de dieu, suivi de 1200000 autres dieux, vient refaire l'oeuvre d'Asita et examine encore une fois chacune des marques; le résultat n'est pas moins satisfaisant que la première fois. Çouddhodana reçoit l'assurance, que son fils est bien certainement le Bouddha, qui doit devenir le sauveur du monde.

Quand son père le mène au temple pour le présenter aux dieux, l'enfant a posé à peine le pied dans le sanctuaire, que toutes les images des dieux, jusqu'à celles d'Indra et de Brahma se lèvent de leur place pour se prosterner devant lui.

Voilà les détails, se rapportant tous à la naissance du Bouddha ou aux évènements qui l'ont précédée, qu'il faut avoir présents à l'esprit, lorsqu'on considère les soixante-cinq premiers bas-reliefs de la série supérieure, ceux qui ornent la paroi postérieure de la seconde galerie. On les trouve sur les planches, XVI a XLVIII, placées en dessus et marquées par des chiffres impairs.

Planche XVI, 1. Un prince, assis sur un coussin sur son trône, dans l'intérieur de son palais; ce lieu est désigné par une coupe de l'édifice; il se trouve dans la société de quatre femmes, peut-être les plus chéries d'entre ses épouses, qui s'entretiennent avec lui ou qui écoutent ses discours. Puisque nous sommes en Orient il ne faut pas être surpris de trouver ces femmes représentées comme servant leur illustre époux, et de voir notamment deux d'entre elles tenir à la main les émouchoirs, c'est-à-dire des queues de cheval, attachées à une tige, instruments qui ne sauraient jamais manquer dans la suite d'hommes de position. Les deux lions, qui sont couchés à droite et à gauche sur les chapiteaux des pilastres du palais, marquent le caractère royal de cette demeure; peut-être faut-il chercher de plus quelque rapport entre ces lions et le nom que le Bouddha portait aussi parmi les autres noms qui le distinguent, c'est-à-dire le nom de Çâkyasingha ou *lion de la famille des Çâkyas.* A droite et à gauche du palais plusieurs personnages de tout rang et de différentes familles s'approchent du prince pour l'honorer, et jusqu'aux habitants du ciel (il faut reconnaître au moins des êtres sur-

humains dans les personnages qui sont portés par des nuages) y joignent leurs hommages. Sur la terre des hommes et des femmes, assis ou debout des deux côtés, remplissent cet acte de dévotion; il y en a qui présentent des cadeaux ou de l'encens allumé; d'autres font retentir l'air des sons qu'ils tirent de flûtes et de cithares, et qu' accompagnent les sons de tambourins que d'autres battent des deux mains. Nous voyons aussi ce dernier instrument entre les mains des êtres célestes, parmi lesquels il s'en trouve, qui en battant des mains marquent la mesure.

Ce tableau peut s'appliquer sans peine au roi Çouddhodana, le père heureux du futur Bouddha, le plus excellent parmi tous les princes, honoré et estimé par ses sujets, un des élus du ciel, digne de l'immense privilège que lui destine le choix du Bodhisattva.

Le tableau suivant (Pl. XVII, 3) nous montre un roi avec une des femmes de sa suite, se tenant dans une partie de son palais, adressant la parole à onze personnages de distinction, qui appartiennent probablement tous à la caste des kshattriyas ou des guerriers, et qui, assis dans un pendopo ou dans une galerie ouverte attenante au palais, prêtent une attention respectueuse à ses paroles; dans une autre aile du palais nous voyons deux serviteurs accroupis. Nous pourrions nous borner à ne voir dans cette scène qu'une des actions habituelles du roi; mais nous pouvons aussi aller plus loin avec Wilsen, et y voir Çouddhodana, qui, informé par des prédictions et des présages divers de la bénédiction qu'il va recevoir, a rassemblé les hommes de sa cour pour leur communiquer la bonne nouvelle et pour demander leur avis.

Le bas-relief qui suit maintenant (Pl. XVIII, 5) est moins clair. Wilsen croit y voir le roi, consultant les Brahmanes qu'il a mandés, pour que ceux-ci, expliquant les Védas et d'autres livres sacrés, lui déclarent ce qu'il pourra faire en attendant le grand évènement ou même pour le préparer.

Wilsen pense, que les saints personnages tiennent dans la main des feuilles de lontar, munis des textes sacrés, et c'est là-dessus qu'il fonde probablement son explication. Nous avons cependant à faire une objection assez grave. Le principal per-

sonnage, qui est assis dans un pendopo trop simple pour y voir la demeure d'un roi, tandis qu'un serviteur se trouve à côté du pendopo, n'est pas Çouddhodana, mais un guerrier très-inférieur, comme le montrent clairement ses vêtements et ses ornements, pour autant que ces ornements n'ont pas disparu, et comme le prouve aussi suffisamment la moustache qui le distingue. Il est vrai, que nous pouvons reconnaître deux Brahmanes parmi les treize personnages qui sont assis hors de la maison; ce sont eux qui se trouvent au premier rang, tandis que les autres forment leur suite et se trouvent dans la proximité de la demeure pour rendre hommage au dit guerrier. Mais ces deux Brahmanes n'ont rien dans la main; il nous est également impossible de retrouver les feuilles de lontar dans la main d'un seul des personnages de leur suite; quant à l'objet, que le troisième personnage derrière les Brahmanes tient dans la main droite, il n'a pas la forme d'une telle feuille. Le cinquième tient une espèce de sac, fait d'une étoffe molle, et qui sert ailleurs à contenir des fleurs ou d'autres objets, tandis que les personnages qui se trouvent au huitième et au dixième rang derrière les Brahmanes, tiennent des vases ou des paniers, tout comme celui qui se trouve dans la demeure, tressés peut-être de feuilles de lontar, mais non pas destinés sans doute à renfermer des textes. Les tiges courbées qui sont visibles au-dessus du bord, font probablement partie de cuillers, comme nous en voyons ailleurs représentées en entier. Il nous semble plutôt, que tout le tableau se rapporte à la présentation de cadeaux, qui consistent peut-être en des fleurs ou en des plats de mets et de fruits, à un personnage, qui, sans être prince, est pourtant un homme de marque ou d'influence; nous supposerions d'autant plus volontiers que ce personnage occupe un rang assez élevé, à cause des deux esprits célestes qui flottent sur des nuages au-dessus de la tête des hommes qui forment la suite des Brahmanes. Peut-être une tradition modifiée parle-t-elle d'une mission que les Brahmanes auraient eu à remplir de la part du roi auprès de quelque personnage célèbre, dans le but de l'informer du sujet des prédictions ou d'obtenir son opinion sur cette perspective, tandis que les personnages qui flottent sur les nuages pourraient

garantir par leur présence le caractère sérieux et authentique de la prédiction. Il est bien sûr, cependant, que le roi lui-même n'est pas représenté sur ce tableau.

Il faut supposer également que la tradition a été modifiée, pour expliquer le tableau suivant Pl. XIX, 7. Ce tableau représente trois Bouddhas assis sur leurs trônes dans la même attitude, tandis qu'un quatrième s'élève au-dessus de son trône auquel manque le dossier, et reste suspendu en l'air. De l'autre côté un personnage, élevé au-dessus des arbres, se dirige en volant vers les Bouddhas assis, comme pour leur transmettre une nouvelle; il est peut-être permis de conclure des arbres et de quelques antilopes qui sont couchées sous les arbres, que la scène représente un jardin de plaisance. En nous rappelant ce que nous avons cité plus haut des anciennes traditions, il est permis de reconnaître dans le Bouddha qui s'éloigne en volant, le Bodhisattva, tel qu'il quitte le Touchita pour naître comme homme sur la terre. Il y a cependant une différence entre ce tableau et la tradition que nous avons en vue. C'est que nous n'avons pas ici devant nous une assemblée de Bodhisattvas, de Bhikshous, de dieux et d'esprits célestes. C'est comme si l'artiste a voulu nous montrer simplement, comment le quatrième des cinq Bouddhas ou Bodhisattvas qui sont généralement reconnus, c'est-à-dire Çâkya, celui sous lequel existe le monde actuel, quitte son trône pour suivre sa vocation. Nous ne trouvons pas ici son successeur Maitréya, celui qu'il a désigné comme tel; Maitréya ne sera revêtu de la dignité de Bouddha que lorsqu'il sera descendu en son temps sur la terre, pour restaurer la doctrine Bouddhiste après Çâkya et à l'exemple de ce dernier.

Nous ne savons provisoirement que faire du personnage qui se balance dans l'air de l'autre côté du groupe; est il peut-être le représentant des êtres célestes qui assistaient à la descente de Çâkya?

Les deux tableaux suivants (Pl. XX, 9 et XXI, 11) nous représentent un personnage de condition, auquel un certain nombre d'autres personnages, qui semblent être également des hommes de qualité, viennent offrir des hommages et des ca—

deaux. N°. 9 représente le personnage principal assis sur un trône couvert de deux coussins, dont l'un est placé sur le siège, l'autre contre le dossier. Le disque ovale qu'on aperçoit placé derrière la tête, lui donne un caractère de sainteté; les ornements peu nombreux, le costume, l'attitude des mains et la forme des yeux font penser à des images du Bouddha, et l'édifice dans lequel il se trouve, rappelle plutôt un temple qu'un palais. On ne lui apporte pas de cadeaux, mais des deux côtés de l'édifice sont assis des hommes, qui joignent respectueusement les mains ou qui disent des prières; quelques-uns d'entre eux se distinguent par la forme un peu différente de la coiffure qui est assez rare (voyez par exemple le cinquième et le sixième qui se trouvent à gauche du temple) tandis qu'un autre, c'est-à-dire le septième, couvert d'un bonnet plus simple, semble appartenir à une classe inférieure; celui qui se trouve à droite du temple tient la tige de lotus dans la main, tandis que celui qui se trouve à gauche du temple est en possession d'un attribut qu'il n'est pas très facile de distinguer; probablement ne faut-il y voir qu'un simple émouchoir. Tous ces détails semblent confirmer l'idée, que nous avons ici devant nous des hommages religieux.

N°. 11 présente sous ce rapport une différence assez notable. Le principal personage est assis sur un trône devant une galerie couverte ou un pendopo à côté du palais; nous croyons reconnaître au moins la trace d'une galerie dans la colonne qui a été conservée. Des hommes de condition qui se trouvent à droite du palais, semblent être absorbés dans une conversation sérieuse, tandis que d'autres personnages illustres, accompagnés de quelques suivants, semblent apporter des plateaux remplis de bijoux ou d'autres ornements précieux et un vase rempli de fleurs. L'un d'eux lui tend le bonnet coniforme, c'est-à-dire la coiffure royale, qu'il accepte des deux mains. Faut-il reconnaître ici de nouveau le roi de Kapilavastou, Çouddhodana, recevant les félicitations et les cadeaux de ses parents qui veulent l'honorer à cause du privilège qui lui tombera en partage lorsque le Bouddha naîtra de sa famille? La chose est possible, et M. Wilsen croit devoir être de cet avis. Nous n'oserions dire cependant que M. Wilsen ait

rendu impossible toute hésitation sur ce point; il faut bien avouer, que le principal personnage diffère notablement dans son costume et dans ses autres attributs de la manière dont le roi est représenté d'ordinaire sur les autres bas-reliefs. Nous sommes d'autre part complètement disposés à être d'accord avec Wilsen pour reconnaître dans le tableau suivant (Pl. XXII, 13) le prince, assis sur son trône et s'entretenant de l'évènement mémorable qu'il attend avec les personnages distingués qui sont groupés autour de lui. Nous croyons même trouver dans les traits et dans l'attitude du quatrième personnage à sa gauche une expression de sérieux et de réflexion qui semble correspondre à la nature du sujet qu'on traite. Le serviteur qui est assis tout à fait à l'extrême gauche, et qui tient l'émouchoir à la main, exprime aussi par son attitude inclinée en avant et par son visage relevé, l'intérêt que lui inspire la parole du roi.

Pl XXIII, 15. Le roi Çouddhodana et Mâyâ son épouse se trouvent dans leur palais, le roi assis sur un trône couvert d'un coussin et orné d'un dossier, la reine assise à la droite de son époux sur un simple coussin. En dehors du palais nous voyons plusieurs personnages de tout rang, qui appartiennent à leur suite, ou qui viennent leur apporter des hommages et des cadeaux; un Brahmane se trouve à gauche du palais, des guerriers ou des gardes se trouvent des deux côtés, des femmes du service de la reine à droite du palais etc.; une de ces femmes tient l'émouchoir, l'autre qui se trouve à côté d'elle tient un vase rempli de fleurs.

Pl. XXIV, 17. Ce tableau nous rappelle celui du nº. 1, Pl. XVI. Tandis que là nous avons vu le roi, exalté et honoré par des mortels et par des êtres célestes à cause du privilège qui va lui tomber en partage, nous avons ici Mâyâ la reine, assise dans son palais, accompagnée de deux de ses premières dames d'honneur dont chacune tient le chasse-mouche à la main. Des êtres célestes, en forme de femmes cette fois, portés par les nuages, viennent lui communiquer, à elle aussi, la grande dispensation des dieux, qui la destine à devenir la mère d'un Bouddha. En dehors du palais ses servantes et ses gardes sont

assis ou accroupis. Les femmes qui se trouvent à gauche apportent des bracelets gracieux et un vase (rempli de l'eau sacrée du Gange?); celles qui se trouvent de l'autre côté apportent une boîte et un petit plateau, sur lequel il faut voir peut-être les ingrédients nécessaires à la mastication du siri.

Pl. XXV, 19. A côté du palais ou à côté de l'entrée qui conduit à la demeure royale, et que distingue comme telle un singha ou un lion, un nombre considérable d'hommes de condition assis dans un pendopo, s'entretiennent de l'évènement qui doit arriver.

Pl. XXVI, 21. Le roi, assis de nouveau sur un trône dans son palais, marqué ici comme saint par le disque derrière sa tête, s'entretient avec des princes qui sont assis en partie dans le palais, en partie dans des galeries ouvertes. Devant le roi se trouve un candelabre, d'où s'élève une flamme et probablement aussi l'odeur de parfums aromatiques. Wilsen croit devoir reconnaître sur ce tableau non pas le roi, mains son épouse Mâyâ; il nous paraît bien clair cependant, que le principal personnage de ce tableau n'est pas une femme.

Pl. XXVII, 23. Nous trouvons ici tout un tableau symbolique, qui doit servir d'introduction au tableau suivant, celui du bas-relief 25, ou qui se trouve au moins dans un rapport étroit avec ce dernier. Le Bouddha, que nous avons vu quitter son séjour céleste, voyez n°. 7 (Pl. XIX), est porté ici à travers les airs par des êtres célestes, assis lui-même dans un temple magnifique et couvert de tous les ornements des princes de la terre. Les nuages qui se trouvent à droite sous le temple montrent que nous sommes ici au-dessus de la terre. Une suite d'esprits célestes l'environne et l'accompagne, tenant dans la main tous les signes distinctifs de pouvoir et de grandeur royaux: des émouchoirs, des feuilles de pisang [1]) et d'autres arbres, des parasols ou des éventails, des fleurs et des candelabres pour y brûler des parfums. C'est ainsi que le Bouddha descend sur la terre, entouré des esprits célestes qui exaltent sa gloire.

---

1) Bananier, *Musa Paradisiaca. L.*

Ce que nous avons dit plus haut d'un songe de Mâyâ, pourra faire comprendre le rapport qu'il y a entre le tableau que nous venons de décrire et le tableau suivant, Pl. XXVIII, 25; si la tradition écrite nous manquait ici, nous ne songerions pas certes à trouver ce rapport entre le Bouddha assis dans le temple (n°. 23) et l'éléphant qui est porté sur deux coussins de lotus. Nous voyons ici le palais de la princesse avec une partie des murs d'enceinte; il y a cependant ici quelques graves fautes contre les règles de la perspective. Mâyâ se trouve dans sa chambre à coucher à l'étage supérieur, étendue sur une natte, la tête soutenue par la main droite et appuyée sur des coussins. Cinq de ses servantes se trouvent auprès d'elle et sont occupées à frotter doucement son pouls et sa cheville, et à raffraîchir l'air au moyen de l'éventail, pour lui donner plus de repos; un vase contenant une fleur odoriférante se trouve à côté de l'oreiller; une cruche d'eau, dans laquelle se trouve également une fleur, et un plateau placé sur un piédestal, d'où s'élève une flamme et qui sert probablement de flambeau, se trouvent à quelque distance sur le mur d'enceinte. Peut-être faut-il attribuer à ces deux derniers objets une signification plutôt allégorique et y voir des symboles de pureté et de sanctification, comme aussi l'emblême d'hommages rendus à la reine. Devant le palais se trouvent des gardes armés; à gauche du palais deux servantes s'entretiennent dans une place découverte, tandis que trois personnages de condition sont assis tout-à-fait à droite au premier plan, et que, en dehors du mur d'enceinte dans le jardin, une huitaine de guerriers, en partie assis en partie debout, semblent entretenir ensemble une conversation très animée. Mâyâ fait un songe et le sujet de sa vision est l'éléphant, dont le Bouddha prendra la forme pour descendre dans son sein, et que l'artiste a représenté à droite du palais au-dessus du mur d'enceinte. Le parasol, emblême de la dignité royale, et les deux coussins de lotus sur lesquels les dieux ont l'habitude de s'asseoir, marquent l'origine divine de l'animal.

Il semble, que les choses surprenantes qui se seraient passées, d'après la tradition, pendant les mois que le Bouddha est resté caché dans le sein de sa mère, n'aient pas fourni à l'artiste

des sujets pour les tableaux suivants; il s'est borné à représenter quelques détails de la vie ordinaire, que nous trouvons sur les vingt-sept bas-reliefs qui suivent.

Pl. XXIX, 27. Le roi Çouddhodana se trouve dans un temple, assis sur un coussin dans l'attitude et avec les attributs d'un Bouddha tandis que des deux côtés un personnage qui se trouve debout et un certain nombre de personnages assis lui rendent hommage, et qu' au-dessus des nuages deux esprits célestes s'approchent en volant du sanctuaire, pour apporter au roi la nouvelle de l'incarnation du Bouddha ou pour lui présenter leurs félicitations.

Pl. XXX, 29. Une femme de condition, accompagnée de ses suivantes, retourne d'un temple et s'entretient avec trois femmes qui s'agenouillent devant elle; à droite et à gauche du sanctuaire se tiennent quelques soldats armés, qui appartiennent peut-être aussi à la suite. C'est Mâyâ qui s'est rendue au temple pour rendre grâces aux dieux du privilége que ceux-ci lui destinent, et qui reçoit en rentrant les hommages de ses amies. Le parasol qu'on tient au-dessus de sa tête et les émouchoirs que portent deux femmes de sa suite, marquent la reine. L'objet que la quatrième femme tient élevé dans sa main, fait l'effet d'être un grand plateau ou bien une corbeille tressée en forme de coupe; cependant à en juger d'après la manière dont cet objet est porté, nous penserions plutôt à quelque objet d'un autre genre; à moins que la suivante qui le porte ne veuille indiquer par là, que la corbeille ou le plateau est tout à fait vide, et qu'elle vient de servir à porter les offrandes (de fleurs?), que Mâyâ a déposéés dans le temple. Faudrait-il y voir peut-être un miroir rond?

Pl. XXXI, 31. Une femme de condition, la reine Mâyâ sans doute, assise sur un trône dans son palais, entourée des femmes dont se compose sa suite et gardée par ses soldats, reçoit la visite d'un personnage très haut placé, probablement le prince d'une contrée voisine, lequel, informé de l'événement qui doit arriver, s'est mis en voyage pour lui offrir ses felicitations. Sa garde armée est assise derrière lui sur le sol auprès de son éléphant et des cornacs de l'animal. Faut-il voir ici dans l'éléphant le

moyen de transport dont le roi s'est servi pour son voyage? Ou bien. n'est-il ici qu'un symbole de la dignité royale? Nous inclinerions assez à nous déclarer pour cette dernière acception, parce que la couverture ou la chaise manque sur le dos de l'animal, tandis que sur d'autres bas-reliefs, où il n'est pas douteux qu'il s'agit d'un voyage, (voyez par exemple Pl. XXXV, 40) ces objets ne manquent pas.

Pl. XXXII, 33. Le roi Çouddhodana et Mâyâ sa femme sont assis sur des coussins dans le pendopo du palais; ce bâtiment est fermé par derrière par un grillage qui laisse seulement une ouverture au milieu, comme nous en trouvons aujourd'hui encore à Java dans des bâtiments de ce genre. Le roi et la reine s'entretiennent et la reine semble écouter plus particulièrement dans une attitude respectueuse ce que lui dit son époux royal. Des deux côtés se tiennent un grand nombre d'hommes et de femmes de tout rang et de toute condition, en partie assis, en partie debout, qui viennent présenter leurs hommages en apportant des cadeaux de tout genre. Les cadeaux consistent en des ornements tels que des colliers de perles, des bracelets ornés de pierres précieuses, des pièces de vêtement, (un bonnet élevé ou tiare et une écharpe?) des fleurs etc, portés soit dans la main, soit sur des plateaux. Il faut remarquer que l'artiste a placé les hommes à droite de l'édifice, donc du côté où ce trouve le roi, les femmes à gauche, c'est-à-dire plutôt dans la proximité de la reine.

Pl. XXXIII, 35. Un couple royal, sans doute le même que celui du dernier bas-relief, le roi assis sur un coussin, tandis que la reine semble être à genoux sur le sol, l'un et l'autre s'appuyant contre un dossier, s'entretiennent avec un Brahmane, leur Pourohita ou prêtre particulier; celui-ci, assis sur un trône pourvu d'un dossier, se distingue d'un autre Brahmane qui se trouve au premier plan. Ce dernier semble s'entretenir avec les serviteurs du palais. Une femme, sans doute une femme de position, qui est assise ou plutôt accroupie sur un petit banc dans la proximité de la reine devant le pendopo, offre à celle-ci un cadeau et est accompagnée d'une suite nombreuse d'hommes armés et de deux subalternes, placés inmédiatement derrière elle, qui portent

le parasol et la feuille de pisang. Au fond du tableau, derrière cette suite se trouve un temple ou un palais. Les six hommes derrière le Brahmane appartiennent peut-être à sa suite.

Pl. XXXIV, 37. On distribue de riches cadeaux en argent à un Brahmane, peut-être le même Pourohita que nous avons rencontré sur le dernier bas relief, et à quelques hommes de sa suite, qui se distinguent par leurs longues barbes et leurs grandes moustaches et par l'absence de tout ornement; ces cadeaux leur sont probablement donnés par ordre de Çouddhodana, tandis que des serviteurs les emportent dans des sacs bien remplis, qu'ils portent sur la main ou bien dans un grand coffre découvert. Il n'est pas sûr, que le roi assiste en personne à la distribution et que nous devions le reconnaître dans l'homme assis dans le pendopo. Si ce personnage est le roi, alors l'autre qui est assis à sa gauche devant le pendopo et qui se distingue également par son costume et par ses ornements, est assurément un de ses courtisans ou de ses grands dignitaires, qui l'assiste avec sa suite dans son oeuvre de bienfaisance. Le palais est représenté par l'édifice qui se trouve à gauche du groupe principal. Une des bonnes oeuvres les plus appréciées consistait en effet à donner des cadeaux aux Brahmanes. On raconte d'Açoka, que, tout comme son père, il entretenait journellement 60000 Brahmanes, jusqu'à ce que dans la quatrième année de son règne il embrassât la doctrine du Bouddha [1]). Il n'y a donc pas lieu d'être surpris en voyant que l'artiste aussi se fait l'organe des mérites de Çouddhodana envers la caste des prêtres. La religion des Bouddhistes comptait également la bienfaisance parmi ses premiers devoirs et les prêtres savaient fort bien tourner ce précepte à leur avantage personnel.

Pl. XXXV, 39. Un personnage distingué s'entretient avec un autre, qui paraît être un homme du même rang; l'un et l'autre sont accompagnés de six hommes, également des hommes de condition, assis ensemble dans un grand pendopo; les deux premiers sont assis sur des coussins et s'appuyent contre des dossiers.

---

1) Voyez Lassen, *Indische Alterthumskunde*, II p. 224 suiv.

Il semble qu'un des deux principaux personnages, c'est-à-dire celui qui se trouve à l'extrémité gauche de l'édifice, soit venu faire visite à l'autre, tandis que ses serviteurs l'attendent dehors, en partie assis, en partie debout. Peut-être Çouddhodana nous est-il représenté ici assis dans une assemblée du conseil ou délibérant avec les grands dignitaires du palais ou avec les Kshattriyas, les membres de la caste militaire, parmi lesquels on choisissait les rois. Si cette idée est juste, ce tableau nous montre, comment le roi, que nous avons vu accomplir ses devoirs envers la première caste du pays, s'entretient aussi amicalement avec la seconde caste, dont il consulte les membres au sujet de ses intérêts.

Pl. XXXVI, 41. La tradition parle à plusieurs reprises de personnages de qualité, qui ont excellé pendant la vie de Çâkya ou après sa mort, et qui sont devenus particulièrement célèbres pour être nés le même jour que lui. Il y en a un au moins dont la tradition l'affirme expressément, — c'est Ananda, fils d'un frère plus jeune du roi Çouddhodana et par conséquent cousin de Çâkya [1]). Maintenant il est vrai, que la tradition n'a pas, que nous sachions, fixé à trois le nombre des enfants qui seraient nés le même jour que Çâkya; cependant nous croyons devoir reconnaître dans les personnages que représente ce tableau, trois mères qui ont le privilége de mettre au monde un fils à la même époque que Mâyâ; il est possible que ce tableau soit en cela d'accord avec une tradition positive; il est possible aussi, que l'artiste, sans tenir au chiffre précis, ait simplement voulu désigner par ces trois personnages tous ceux qui sont nés le même jour que Çâkya et qui plus tard sont devenus célèbres.

Nous voyons trois princesses, distinguées par l'auréole et désignées ainsi comme saintes, assises dans trois palais différents. La forme de ces trois édifices et la manière dont ils sont ornés se trouvent probablement aussi en rapport avec ce caractère de sainteté; ces édifices semblent pouvoir être pris pour des temples tout aussi bien et même plus que pour des palais; les deux édifices latéraux semblent rappeler par leurs ornements, qui res-

---

1) Voyez Lassen, *Indische Alterthumskunde*, II. p. 74.

semblent au trisoula, une époque où le Brahmanisme avec ses sectes était encore le culte généralement suivi.

Nous ne voyons pas moyen d'expliquer, pourquoi l'édifice qui se trouve à droite est placé au premier plan, tandis que les deux autres reculent plutôt vers le fond; nous serions assez disposés à songer ici à une erreur de l'artiste, surtout à cause de la manière étrange dont la femme est placée entre cet édifice et celui du milieu; elle est en effet serrée en partie dans le mur du premier édifice, au lieu de se trouver devant le palais.

Les trois autres femmes qui se tiennent devant les temples, et que le costume, l'attitude et les attributs, surtout les émouchoirs désignent toutes comme des servantes, se trouvent, avec la femme dont nous avons parlé en dernier lieu, des deux côtés de l'entrée des deux édifices latéraux; la princesse qui occupe l'édifice central n'est pas accompagnée de ses femmes; peut-être l'artiste n'a-t-il eu d'autre motif pour cette omission, que le désir d'éviter une accumulation d'images, tandis que deux de ces femmes pourraient suffire selon lui pour servir deux princesses à la fois. Les trois princesses s'entretiennent avec quelques femmes de condition, qui viennent leur faire visite et leur apporter des hommages; nous pourrons attribuer peut-être une certain valeur symbolique aux fleurs, que deux femmes d'entre les cinq qui se trouvent à droite des temples tiennent dans la main, et à la flamme allumée sur le candelabre que porte la femme qui se trouve au côté opposé. Il faudra voir probablement une intention semblable dans quelques ornements d'architecture, qu'on a employés aux édifices, et dans la forme étrange et très peu naturelle de l'arbre qui se trouve derrière le groupe des cinq femmes. Nous trouverons plus bas l'occasion de revenir sur l'histoire des trois princesses.

Pl. XXXVII, 43. Quant à ce tableau, il faut le rapprocher du tableau que nous trouvons Pl. XXXVIII, 45; le premier de ces deux bas-reliefs représente Mâyâ distribuant des dons de charité au peuple, tandis que l'autre représente le roi s'acquittant de ce même devoir, qui est la principale vertu du Bouddhisme. La reine est assise hors du palais sur un trône, entou-

rée de sa suite, tandis que ses gardes armés sont accroupis à quelque distance. Quelques-uns de ses inférieurs distribuent des dons à un certain nombre de personnes, dont l'extérieur indique un rang moins élevé, et à un Brahmane, qui peut être reconnu à sa barbe et à son bâton. Les cuillers qui sont employées dans la distribution, pourraient faire penser à un liquide quelconque, peut-être à une eau lustrale ou sacrée qui avait beaucoup de valeur comme médecine; des médicaments sont mentionnés expressément parmi les dons, par lesquels les fidèles assistaient leurs prêtres et les pauvres [1]); cependant ceux qui reçoivent les bienfaits, n'ont ni vases, ni coupes pour recueillir et pour conserver la part qui leur est accordée. Ou bien faut-il supposer peut-être qu'ils reçoivent l'eau pour se purifier, et qu'ainsi il suffit de la répandre sur leurs mains? Cette explication semble être confirmée par l'attitude du personnage qui est assis par terre au premier plan à gauche du spectateur et qui a l'air de frotter son épaule avec cette eau; tandis que l'attitude des mains d'un autre personnage qui se trouve près du serviteur chargé de la distribution, peut être expliquée de la même manière. L'autre bas-relief, 45, semble représenter Çouddhodana lui-même, distribuant des dons avec l'aide d'un de ses courtisans et de quelqes-uns de ses serviteurs subalternes. Il n'est pas possible de distinguer en quoi consistent ces derniers dons; il est vrai qu'on devrait pouvoir distinguer au moins quelque chose, là où ces objets sont portés par les serviteurs du roi sur des plateaux et dans des vases; cependant, bien que les objets soient visibles par ci par là, comme par exemple sur les plateaux que portent les personnages assis près du palais, un autre personnage qui se trouve au premier plan devant le roi, et un troisième qui se tient derrière lui, nous ne pouvons pourtant pas distinguer leur nature. Quoi qu'il en soit du reste, il est bien sûr, qu'il ne peut être question ici ni d'une eau quelconque, ni d'un autre liquide. Ceux qui reçoivent les dons, appartiennent ici encore tous à la classe inférieure; il se trouve cependant parmi eux des Brahmanes et

1) Voyez F. Burnouf, *Introduction à l'histoire du Bouddhisme*, p. 163.

des femmes; une de ces dernières porte son petit enfant sur le bras.

Pl. XXXIX, 47. Le principal personnage de ce tableau est assis évidemment à droite du spectateur sur un trône élégant, pourvu d'un coussin, et à ce qu'il semble, dans une chambre couverte, qui doit indiquer peut-être ici une maison. Son costume et son attitude le distinguent comme un homme qui s'est retiré dans la solitude, qui vit dans l'abstinence et dans la pénitence et qui a acquis ainsi un certain degré de sainteté. A côté de lui se trouve une lampe composée de deux coupes; une flamme monte de la plus élevée des deux. Quatre femmes, et même plus peut-être, se sont dépouillées à cette occasion de leurs vêtements élégants et ont pris l'attitude de pénitentes; mais la place plus élevée qu'elles occupent, nous montre qu'elles appartiennent à une classe plus distinguée. Une autre femme, probablement une suivante, se prosterne à genoux et la face contre terre au pied de l'estrade sur laquelle elles se trouvent. Derrière l'estrade se trouvent encore neuf personnages assis, tous probablement des subalternes, représentant peut-être le petit peuple des environs, tandis que trois hommes, revêtus de beaux costumes qui appartiennent à la suite des femmes, apportent les cadeaux que celles-ci ont destinés au saint pénitent. Nous inclinerions assez à penser, que nous retrouvons ici les mères, qui, accompagnées ou non de Mâyâ elle-même, se sont rendues chez un pénitent pieux et célèbre, peut-être dans le but de demander l'intervention de ses prières en vue de leurs couches prochaines.

Pl. XL, 49. La prière a été exaucée. Ce tableau nous montre sur une élévation près d'un pendopo, le roi et trois mères heureuses, dont les petits garçons ont déjà grandi assez avantangeusement et se débattent gaîment autour du prince; l'un d'eux a même pris place sur son genou. Quatre jeunes éléphants, dont l'un est peut-être destiné à un garçon qui n'est pas encore là, peut-être à Çâkya lui-même, lèvent en jouant leur trompe vers les garçons ou s'avancent vers eux. Un peu plus loin un édifice petit mais élégant doit représenter le palais royal; deux lions assis qui se trouvent des deux côtés, ont une signification

symbolique. A côté de ce palais des soldats montent la garde, et nous voyons derrière eux trois spectateurs, dont les gestes manifestent clairement le plus haut intérêt. Derrière les princesses se trouvent encore trois personnages de leur suite. Qui sont ces trois femmes? Peut-être des épouses de Çouddhodana lui-même, ou du moins des femmes qui appartiennent à sa famille; l'une d'elles peut être considérée comme la femme de son frère plus jeune et comme la mère d'Ananda. Mais rien ne nous empêche d'admettre les couches de trois femmes du roi, moins éminentes par leurs qualités extérieures et intérieures que Mâyâ, la future mère du Bouddha, mais appartenant toutes à la famille royale; c'est en effet le caractère royal de la famille qu'expriment les deux singhas ou lions assis. Les éléphants aussi se trouvent en rapport avec le rang illustre des jeunes garçons [1]. Mâyâ ne se trouve pas ici. Son fils n'est pas encore né; mais l'époque de cette naissance approche, et nous la rencontrons encore une fois avant que cet événement ait lieu, c'est-à-dire

Pl. XLI, 51, où elle reçoit une dernière fois pendant sa grossesse les cadeaux et les hommages de ses sujets; cette fois-ci elle les reçoit par l'intermédiaire de son époux royal. Elle est assise à droite du spectateur dans un petit édifice spécial, richement orné, ayant l'auréole derrière la tête en signe de sainteté. Un bâtiment intermédiaire qui représente ici encore, comme c'est habituellement le cas, une partie du palais ou un des édifices attenants, la sépare d'un autre personnage, dont l'image a disparu presqu' entièrement, mais qui, assis sur un trône dans un pendopo, ne peut être que le roi Çouddhodana lui-même. Derrière lui un serviteur à genoux; devant lui sont assises les personnes qui viennent lui offrir les cadeaux destinés à son illustre épouse. Ces cadeaux, qui se composent de fleurs aroma-

1) D'après les livres sacrés du Thibet quatre autres fils de rois naquirent à la même époque que le futur Bouddha; l'un d'eux était Bimbisâra, roi de Magadha, qui d'après d'autres sources aurait été, il est vrai, l'ami intime du fils de Çouddhodana, mais son aîné de cinq ans; un autre était Ananda, fils du plus jeune frère de son père. De plus 500 fils des membres de la caste des Kshattriyas naquirent le même jour que lui. Voyez Lassen, *Indische Alterthumskunde*, II p. 66, note 3.

tiques et de choses précieuses (car voilà sans doute les objets renfermés dans la petite boîte qu'un des serviteurs porte sur le bras), sont apportés par les suivants qui se trouvent derrière eux. La position de Mâyâ ne permet plus maintenant, que ses sujets ou ceux qui viennent lui apporter leurs hommages, soient admis dans sa présence; voilà pourquoi le roi les reçoit et fait passer les cadeaux à la reine par l'intermédiaire de ses subalternes; peut-être la femme qui se tient à genoux devant Mâyâ en est-elle déjà occupée.

Pl. XLII, 53. Le moment attendu longtemps avec impatience, approche. Mâyâ, assise sur un char orné avec gout et traîné par deux chevaux, se rend avec une suite nombreuse au jardin de Loumbinî, nommé ainsi d'après sa grand'mère; c'est là que, surprise sous un arbre par les douleurs de l'enfantement, elle donne le jour à son fils divin.

L'artiste n'a pas représenté cet événement lui-même, pas plus que les détails dont la tradition l'a entouré; mais nous reconnaissons sans peine dans le tableau suivant, Pl. XLIII, 55 un fait, que la tradition place immédiatement après la naissance, qui passait géneralement pour un premier signe du caractère éminent et de l'origine illustre de l'entant, et qui est devenu célèbre partout où la doctrine du Bouddha a pénétré. Nous n'avons qu'à rappeler ce que nous avons dit plus haut à ce sujet, pourque chacun saisisse de suite l'explication du tableau; bien qu'il faille avouer qu'ici, comme presque partout, la forme symbolique et conventionnelle n'est pas exclue. Les deux principaux personnages du tableau sont Mâyâ et son fils. La première, entièrement revenue des douleurs qu'elle vient d'éprouver, se tient debout sur un piédestal, vêtue de son costume ordinaire et ornée comme toujours; son bras gauche repose sur la main d'une femme de sa suite, tandis que sa main droite tient une fleur, à laquelle il faut attribuer sans doute une signification spéciale; deux femmes agenouillées et accroupies derrière elle lui présentent des offrandes, tandis que quatre autres femmes de sa suite se trouvent un peu plus au fond sous un des arbres du jardin de Loumbinî. Il est bien sûr, que l'artiste n'a pas voulu représenter ici une

scène historique, mais qu'il nous représente Mâyâ, la mère du futur Bouddha, entourée des hommages divins dont elle est digne. Car suivant la tradition la reine succomba bientôt après ses couches, affaiblie par les jeûnes continuels et par les devotions austères, auxquelles elle s'était livrée pendant sa grossesse. Cette mort subite trouve encore une autre explication, mentionnée également dans des écrits Bouddhistes, et qui s'accorde mieux avec l'idée de notre artiste, c'est que toutes les mères qui ont donné le jour à un Bouddha, sont montées au ciel, parce qu'elles étaient trop saintes pour rester plus longtemps sur la terre. C'est bien en effet à la sainteté de Mâyâ que font allusion l'attitude et les attributs de la reine, comme aussi les dons qu'on lui offre.

Fixons maintenant notre attention sur le second personnage important du tableau. Près d'un arbre, dont la forme s'écarte entièrement de la nature et qui n'est qu'un produit de l'imagination, nous voyons un petit garçon, trop développé sans doute pour un nouveau-né (mais n'oublions pas que nous avons à faire ici à un événement surnaturel) qui, couvert d'un vêtement royal avec des ornements qui trahissent son rang, s'avance au-dessus de sept fleurs de lotus sortant de sept vases; une pluie de fleurs descend des nuages qui flottent au-dessus de sa tête; au premier plan se trouvent à droite vingt personnages agenouillés et cinq qui se tiennent debout, contemplant tous dans une attitude respectueuse ce qui se passe. Nous laisserons la question de savoir, quelle signification il faut attribuer peut-être à ces vases ou à ces cruches d'eau; mais l'artiste a sans doute voulu nous rappeler les sept fleurs de lotus qui sortirent du sol, lorsque Çâkya, immédiatement après sa naissance, fit sept pas dans cinq directions différentes; ces fleurs rappellent donc sous une forme symbolique, qu'il est destiné à devenir le sauveur du monde.

Pl. XLIV, 57. Le roi Çouddhodana est assis dans son pendopo près du palais avec un Brahmane, peut-être son prêtre particulier; il s'entretient avec ce personnage, et fait offrir par ses serviteurs de riches présents à un autre Brahmane, qui se trouve à quelque distance dans un autre pendopo. Auprès du

roi, à côté de l'édifice se trouvent quelques hommes de sa suite et sa garde du corps. Il va sans dire que le Brahmane qui est l'objet de la bienfaisance du prince, représente ici la caste sacerdotale en général et que nous n'avons pas à lui chercher un nom spécial.

Çouddhodana a satisfait ainsi à ses obligations; mais le nouveau-né peut prétendre lui aussi aux hommages de la population en général et en premier lieu à ceux des habitants du palais. La pl. XLV, 59 nous représente en effet le petit garçon, assis sur les genoux de son père, entouré de trois femmes et de quatre hommes, tous membres de la famille ou personnages distingués de la cour; à gauche du palais se trouve sous un arbre une partie de la garde royale; de l'autre côté cinq personnes, assises également sous un arbre, apportent des cadeaux.

Pl. XLVI, 61. Le petit garçon, assis de nouveau dans un pendopo sur les genoux de son père, est l'objet des hommages que lui rendent un Brahmane de condition et sa femme, qui ont pris place l'un et l'autre dans le pendopo royal; le grand plateau couvert qui se trouve sur l'arrière-plan, renferme peut-être le cadeau de ces deux visiteurs distingués. Quatre domestiques féminins se trouvent derrière le prince. Trois autres personnages, dont deux semblent offrir des cadeaux, se rendent au pendopo. Les soldats que nous voyons assis au premier plan, font partie de la garde du roi. Ce tableau nous présente encore trois chevaux et un éléphant, accompagné de son cornac, tout à fait à droite des spectateurs et près du palais qui se montre sur l'arrière-plan. Nous n'oserions nous prononcer sur la question de savoir, dans quelle intention l'artiste a placé ici ces animaux; font-ils partie de la suite du roi? doivent-ils servir de cadeaux pour le petit prince, ou bien ont-ils transporté le Brahmane à la capitale? La dernière de ces suppositions nous paraît être la moins probable.

Sur les deux tableaux suivants le petit Çâkya, assis toujours dans le pendopo sur les genoux de son père, et accompagné de ses domestiques féminins, reçoit des hommages et des cadeaux de la part d'autres hommes de condition et de personnes des classes inférieures de la population.

Sur le tableau de la Pl. XLVII, 63 des personnes d'origine royale et de la caste des Kshattriyas se trouvent avec lui dans le pendopo; tandis que la suite, composée de soldats de rang, d'âge et d'armes bien divers, se tient dans la proximité du palais.

Sur la pl. XLVIII, 65 ce sont des gens de moindre condition qui viennent offrir leurs présents, ceux-ci restent cependant hors du pendopo, parce que la caste à laquelle ils appartiennent les éloigne de la famille royale.

Le jeune Çâkya, en grandissant, ne trompe pas les espérances qu'on avait conçues à son égard. Il apprend à écrire dans une école, mais y surpasse bientôt ses maîtres. Viçvamitra, qui avait été chargé plus spécialement de l'instuire, déclare qu'il n'a plus rien à lui enseigner. Il ne participe pas aux jeux des jeunes gens de son âge, mais se retire partout où il peut le faire, pour s'absorber en des méditations solitaires. Un jour, en faisant une promenade avec ses camarades hors de la ville, il s'éloigne de ses amis et s'égare dans une forêt étendue, où son père, après l'avoir cherché pendant plusieurs heures, ne sachant ce que son fils est devenu, le retrouve enfin sous l'ombrage d'un djambou, plongé dans des méditations profondes.

C'est à cette période de la vie du jeune homme que rapportent les bas-reliefs qui vont de 67 à 97, voyez Pll. XLIX à LXIV. Nous n'y reconnaissons pas d'événements particuliers, nous y voyons plutôt des scènes de la vie d'un prince jeune et vertueux, réprésentées d'une manière générale. Si la tradition nous avait rapporté plus de détails de sa vie de jeune homme, nous en retrouverions peut-être ici quelques-uns avec plus ou moins de certitude; maintenant, il faut nous contenter d'explications générales et même nous résoudre à ignorer complètement le sens de quelques-uns de ces tableaux.

Pl. XLIX, 67. Le jeune prince, accompagné de son père, ou peut-être d'un intendant qui est chargé de son éducation (car l'ornat royal manque ici), d'une femme qui peut être sa mère nourricière ou seulement sa nourrice, et d'un domestique, fait une promenade dans une voiture traînée par quatre chevaux. Il paraît être encore très jeune; on pourrait le conclure au moins

des bouts d'une espèce de mouchoir que nous voyons passer derrière sa tête, et où nous reconnaissons volontiers le genre de mouchoir qui servait à couvrir la tête d'enfants très jeunes, et non pas, comme d'autres ont voulu le faire, la demi-lune, symbole Çivaïstique. Auprès de la garde royale qui précède et qui suit la voiture, se trouve aussi un domestique qui porte le parasol, l'insigne indispensable de la dignité royale.

Pl. L, 69. Le roi Çouddhodana et son fils, distingués l'un et l'autre par l'auréole derrière leur tête et accompagnés de leur suite, sont allés vers un temple ou vers un autre grand édifice, devant lequel sont assises quelques personnes, qui écoutent évidemment avec admiration et avec respect une démonstration du jeune homme. Parmi ces auditeurs s'en trouve un qui se distingue par son costume royal et par l'auréole derrière sa tête, tandis qu'il s'y trouve aussi un Brahmane. Il nous semble permis de voir également un Brahmane dans l'homme assis sous la galerie de devant, si du moins nous voyons juste en observant, que sa main droite tient une liasse de feuilles de lontar, couvertes d'écriture. Probablement le jeune Çâkya s'entretient ici avec des savants qui s'étonnent de l'intelligence et du jugement qu'il déploie dans un âge si jeune. Si la place des savants est dans l'édifice, et s'il nous faut reconnaître dans ce bâtiment une espèce d'école, — alors il est possible, que le jeune personnage assis dans la porte qui est entr'ouverte, soit un des élèves de la classe. L'auréole qui orne la tête d'un des savants ne nous surprendra pas trop, pourvu que nous ne perdions pas de vue que l'artiste, s'écartant à tout moment de la réalité, tâche d'exprimer par de pareils attributs symboliques, non des événements, mais des idées et des situations. C'est ainsi que nous croyons pouvoir caractériser d'une manière générale le contenu du présent tableau, en lui donnant cette inscription: Çâkya ou Siddhârtha [1]) accompagné de son père, excite

---

1) Siddhârtha ou Sarvârthasiddha était le nom, que le roi avait donné à son fils et que celui-ci a porté, tant qu'il a demeuré à Kapilavastou dans la famille royale comme prince royal ou Koumârarâdjâ. Voyez sur ce point la note page 119.

par l'étendue de ses connaissances, l'admiration des plus savants parmi les prêtres et les grands du royaume.

Pl. LI, 71. Un jeune homme, probablement le jeune Siddhârtha, assis sur un trône dans un pendopo reçoit différents cadeaux, parmi lesquels se trouve une coiffure précieuse, qui lui est apportée, à ce qu'il paraît, de la part d'un grand personnage, peut-être même d'un personnage royal; nous voyons ce prince sous le pendopo, à gauche du spectateur, entouré de sa suite de femmes et d'hommes armés.

Pl. LII, 73. Si le parasol au-dessus de la tête des deux personnages illustres qui occupent le milieu de la scène, devait assigner le même rang élevé à l'un et à l'autre, nous pourrions voir de nouveau en eux le roi et son fils, tout comme nous les avons reconnus sur la Pl. L, 69. Mais maintenant nous croyons voir ici Siddhârtha, accompagné d'un de ses amis de la famille royale, peut-être de son cousin Ananda. Les deux jeunes gens semblent s'être rendus avec leur suite nombreuse vers un séjour de pauvres Brahmanes pénitents, afin de les soulager dans leur misère. Le pénitent qui se trouve à genoux devant la demeure, implore du secours ou rend grâces de ce qu'il a reçu; en dedans de l'enceinte qui entoure la partie découverte du terrain, un autre pénitent est encouragé et pris par la main par un de ceux qui le soignent, lequel lui montre le secours qui approche. Peut-être cet homme est-il malade et le fils du roi lui apporte-t-il des médicaments. Un autre des deux personnages près de lui semble tenir dans la main une liasse de feuilles, probablement des feuilles de lontar, qu'il a couvertes de son écriture.

Pl. LIII, 75. Le jeune prince s'entretient avec quelques savants, reconnaissables comme tels aux feuilles de lontar qu'ils ont dans la main; ces hommes se trouvent dans un pendopo spécial. L'un d'eux semble avoir pris place dans le pendopo du prince, occupé d'une démonstration très vive; à gauche de Siddhârtha, derrière lui, se trouvent deux personnages assis qui appartiennent à sa suite, et dont l'un est une femme. Nous distinguons un grand éventail fait de plumes de paon, parmi les insignes distinctifs que sa garde porte derrière lui.

Pl. LIV, 77. On sait que le père du jeune homme, craignant qu'il ne se laissât trop soustraire aux choses du monde par son goût de l'étude et par ses spéculations abstraites, et qu'ainsi il ne devînt incapable de tenir plus tard les rênes du gouvernement, saisissait tous les moyens pour engager son fils à prendre part, avec les nobles du pays, aux amusements de la vie et aux délassements de la cour. Le bas-relief qui nous est présenté maintenant nous montre Siddhârtha avec ses compagnons sur un char, précédé et suivi de sa garde que conduit un cavalier de condition. La fleur de lotus dans la main droite du jeune homme fait allusion à son goût pour la science, pour l'étude et pour les spéculations abstraites.

Pl. LV, 79. Ce goût reste toujours le même; voilà pourquoi il nous est représenté ici dans l'attitude d'un Bouddha, tandis que des Brahmanes pénitents viennent lui rendre hommage et que des esprits célestes, portés par des nuages, lui témoignent leur admiration. Sa garde est assise à quelque distance sous les arbres de la forêt, où leur maître a cherché la solitude. Il va sans dire qu'ici encore, comme nous l'avons déjà vu ailleurs, l'artiste a voulu rendre plutôt une idée qu'un événement déterminé, une idée que nous demanderions à rendre ainsi: le fils du roi ne se laisse pas distraire de sa sublime destination par les plaisirs de la vie, et éveille l'admiration aussi bien des pieux habitants de la terre que d'esprits plus élevés.

Pl. LVI, 81. Siddhârtha qui se distingue de nouveau par l'auréole derrière sa tête, s'entretient dans son palais avec sa suite; peut-être faut-il reconnaître son pourohita ou son prêtre particulier dans l'homme portant une barbe et de moustaches qui est assis à côté de lui.

Pl. LVII, 83. Siddhârtha s'entretient avec deux femmes de condition.

Pl. LVIII, 85. Deux personnages de famille royale, qui se distinguent l'un et l'autre par l'auréole derrière la tête, assis dans une chambre, s'entretiennent ensemble. Peut-être le roi Çouddhodana a-t-il rendu visite à son fils, qui a maintenant sa cour et son palais à lui; peut-être aussi faut-il penser à une entrevue du prince avec son cousin Ananda.

Pl. LIX, 87. Un tableau difficile à expliquer. Il est bien

sûr cependant qu'il nous faut voir Siddhârtha dans le jeune prince dansant, qui est représenté sans l'auréole, parce qu'il remplit ici une action purement mondaine; sa suite se trouve derrière lui, mais aucun de ses suivants ne porte le parasol, le signe distinctif qui revient au prince. A gauche du spectateur en face du prince se trouve un éléphant, qui semble être également en mouvement, comme le montrent la manière dont les jambes sont placées, ainsi que l'attitude de la trompe. Le cornac est à genoux derrière l'animal, et six personnes qui se trouvent derrière lui, semblent suivre l'action avec intérêt et avec quelque respect. Avons-nous là devant nous un simple tableau symbolique? Quelques-uns prétendent, qu'aux Indes l'éléphant est l'image de la force matérielle; faut-il admettre peut-être, que la danse, pour laquelle le jeune prince concourt avec l'animal, doive nous montrer Siddhârtha triomphant par la force de son esprit de la force matérielle de la terre? Nous hésitons à admettre une telle explication que Wilsen propose, bien qu'il nous soit impossible d'en donner une autre qui soit plus satisfaisante. Car, supposé même que l'artiste qui a conçu la scène, eût voulu exprimer une telle idée, il est pourtant impossible de voir dans l'attitude du jeune homme dansant une supériorité par rapport à l'éléphant. En faisant toutes nos réserves nous hasardons l'idée, que Siddhârtha, qui ne surpassait pas seulement ses camarades dans toutes les branches d'étude, mais aussi dans les exercices corporels et dans l'art militaire, donne ici une preuve de son habilité dans tel ou tel détail de gymnastique. L'histoire apprend, que le prince a dû s'engager dans un concours avec 500 des plus excellents jeunes gens de la famille des Çâkyas, pour obtenir la main de la belle Gopâ, et qu'il les surpassait tous au concours, non seulement dans les preuves de savoir et de jugement qu'il donnait, mais aussi dans les exercices corporels; qu'il était plus habile qu'eux tous à nager, à courir, à sauter, à tirer de l'arc et à faire une foule d'autres choses, et qu'ainsi il remportait la victoire sur tous ses compétiteurs par ses tours de force et d'adresse [1].

---

1) Barthélemy Saint-Hilaire, *Du Bouddhisme*, p. 35, 36.

Il serait possible cependant qu'il fallût voir dans ce tableau une scène de la vie du jeune homme, empruntée à l'une ou l'autre tradition restée inconnue jusqu'ici.

Pl. LX, 89. Ce bas-relief a trop souffert, et il reste trop peu des principaux personnages, pour que nous en devinions aisément le sens. Nous pouvons nous représenter le principal personnage, probablement encore Siddhârtha, monté sur un char, dont on voit encore une des roues de derrière; le char est suivi de trois jeunes gens qui marchent à la tête de la garde armée; deux d'entre eux semblent appartenir à la classe la plus distinguée de la population.

Pl. LXI, 91. Ici encore nous inclinerions à trouver une scène qui se rapporte à ce même concours. Seulement, nous y avons devant nous la partie intellectuelle et scientifique du concours; le jeune prince semble y donner des preuves de son jugement et de son savoir.

C'est ici que nous nous permettons de devancer un peu le point auquel nous sommes arrivés dans l'histoire du Bouddha et de rappeler en peu de mots le récit de ce concours. Lorsque Siddhârtha, cédant au voeu de son père, prit la résolution de se marier, il demanda la main de Gopâ, l'aimable fille de Dandapâni de la famille des Çâkyas, qui se distinguait par ses qualités éminentes entre toutes ses compagnes. Le père, ignorant si le jeune homme, entouré de luxe dans le palais du roi, avait pu se vouer suffisamment à la science, à l'art et aux exercices de gymnastique, exigea des preuves évidentes de talents et de capacités, qui étaient restés cachés jusque-là. Ces preuves furent données de la manière la plus éclatante; Siddhârtha surpassa en toutes choses ses cinq cents rivaux. Il est possible selon nous, que le bas-relief dont nous parlons dans ce moment, nous représente Siddhârtha occupé à fournir une dissertation scientifique. A droite du spectateur deux personnages sont assis sur une estrade, c'est-à-dire qu'ils occupent une place d'honneur; le premier, un homme, est Dandapâni, l'autre, une femme, est peut-être Gopâ elle-même. Au premier plan se trouvent au bas de l'estrade les domestiques de Dandapâni; peut-être y trouvons-nous aussi un auditoire, composé en grande

partie de gens du peuple. A côté de Dandapâni se trouvent trois femmes, les suivantes de sa fille. Les jeunes princes à droite de Siddhârtha, que leur costume et la place qu'ils occupent désignent aussi comme des jeunes gens de familles nobles et distinguées, représentent les compétiteurs de Siddhârtha; leur attitude marque l'étonnement. Les hommes armés à gauche du spectateur appartiennent à la suite et à la garde du prince.

Pl. LXII, 93. Pour ce qui regarde ce bas-relief et le numéro suivant, 95, il est probable qu'il faudra renoncer à en trouver l'explication exacte et sûre. Quel personnage faut-il voir dans le jeune homme qui occupe un siége élevé à droite du spectateur et qui, se distinguant par l'auréole derrière sa tête, est assis entre deux femmes, deux domestiques, qui se tiennent debout à côté de lui? Faut-il voir en lui Siddhârtha? Les personnages de rang et de condition qui se trouvent dans la galerie ou dans le pendopo peuvent être les rivaux du jeune prince. Mais l'autre, le jeune prince qui se trouve au centre du tableau? Nous pourrions voir en lui Ananda, le cousin et l'ami fidèle de Siddhârtha qui avait également concouru, mais qui prit mieux son parti de la défaite qu'un autre cousin, nommé Dévadatta; celui-ci devint et resta depuis lors l'ennemi irréconciliable de Siddhârtha. Le parasol porté derrière Ananda est le signe de son origine royale, la tige de lotus qu'il tient dans la main droite marque son excellence spirituelle. L'attitude respectueuse de l'homme qui se trouve devant lui et qui, sans être prince, paraît être un homme de haute condition, peut être considérée également comme un hommage, rendu à l'excellence et à la valeur d'Ananda qui plus tard devint le meilleur de tous les amis et tous les disciples de Siddhârtha, le futur Bouddha.

Nous inclinerions à expliquer de la même manière le bas-relief suivant, Pl. LXIII, 95, et à y voir par conséquent une scène un peu différente dans les détails, mais ayant la même signification. Il faut signaler cependant une modification de peu d'importance, c'est que les jeunes compétiteurs ne sont pas couverts ici par le toit d'une galerie, et qu'un d'entre eux se distingue aussi des autres par la tige de lotus qu'il tient dans sa main droite. On

pourrait voir aussi Siddhârtha lui-même dans le jeune prince auquel nous avons donné le nom d'Ananda; mais cette manière de voir présenterait une difficulté assez grave, car que faudrait-il donc faire du prince assis? Voir en celui-ci le roi Çouddhodana en personne? Il est vrai que le roi avait assisté au concours. Mais dans ce cas on pourrait s'étonner de ne pas trouver l'auréole, le signe distinctif de la sainteté derrière la tête du jeune homme qui l'a emporté sur tous les autres par les dons supérieurs de son esprit.

Pl. LXIV, 97. Quant à ce tableau-ci, c'est avec moins de scrupules que nous osons le mettre en rapport avec la scène du concours, bien qu'il y ait quelques détails qui doivent nous surprendre un peu. Le roi qui est assis sur une estrade ronde est le roi Çouddhodana, dont la tête n'a pas l'auréole, parce que son fils donne ici des preuves de supériorité non pas dans ce qui concerne le travail de l'esprit, mais seulement dans l'un ou l'autre exercice de gymnastique; les traits du jeune homme montrent clairement que son esprit ne se trouve pas maintenant dans cet état pacifique et calme, qui est sa plus grande gloire et le but de ses plus nobles efforts.

Le manque de calme est du reste assez naturel dans le cas présent, car il doit surpasser ses compétiteurs dans l'art de tirer de l'arc. Peut-être l'artiste a-t-il pensé ici à ce que la Ramâyana racontait de Rama, c'est-à-dire, qu'il savait tendre son arc avec tant de force, que la flèche traversait cent cocotiers; par cet exploit le Bouddha avait acquis un nouveau droit à la gloire divine, car il s'était élevé au rang du grand héros d'entre les dieux de l'ancien Brahmanisme.

Nous sommes arrivés maintenant à l'époque où Siddhârtha se marie. Voici ce que l'histoire sait raconter à ce sujet:

Lorsque Siddhârtha eut atteint l'âge de seize ans et qu'ainsi le temps commença à venir, où le jeune prince devait prendre femme, quelques vieillards se rappelèrent la prédiction des Brahmanes, qui portait, que Siddhârtha quitterait peut-être un jour la cour et sacrifierait la dignité royale, pour préférer à cette vie-là celle d'un pénitent et d'un éremite. Pour prévenir une

telle résolution ils insistèrent auprès du jeune prince, après avoir obtenu le consentement du roi, pourqu'il suivît l'exemple des jeunes gens de son âge en se mariant. Après de mûres réfléctions le prince se décide à satisfaire ce voeu, mais il pose une condition, c'est que sa future épouse, à quelque caste qu'elle appartienne, soit en possession de toutes ces qualités excellentes qu'il croit indispensables pour son bonheur. Il remet au pourohita de son père une liste complète et exacte des qualités qu'il veut trouver dans sa femme, et le charge de chercher dans toutes les maisons de Kapilavastou, pour y trouver la jeune fille qui réponde le mieux à ses conditions. Enfin l'excellente jeune fille est trouvée; c'est la belle Gopâ qui se marie avec lui. On lui donne encore deux autres femmes, Outpalavarnâ et Jaçodharâ ou Bhadrakâkkanâ; mais Gopâ est et demeure la première et la plus chérie de ses femmes. Le bonheur conjugal du jeune prince semble être parfait; tout ce qui peut le rattacher à la vie dans la résidence même du royaume, lui est donné. Malgré tout cela, l'ancien désir de se détacher de la gloire du monde et de tout ce qui captive les sens ne le quitte pas, et il se sent toujours plus appelé à sauver l'humanité de l'état de profonde misère où elle se trouve. Les trois magnifiques palais que son père a fait construire pour lui, l'un pour le printemps, les deux autres pour l'été et pour l'hiver, le lustre et l'éclat des fêtes qui se succèdent, le luxe qui l'entoure, la musique qui le caresse, l'aimable conversation de sa femme, rien de tout cela n'est en état d'imposer silence à la voix qui l'appelle aux choses élevées. Même dans la nuit cette voix lui parle par des visions et des songes, et il arrive un jour que Hridéva, le dieu de la modestie, un des dieux du Touchita, quitte son divin séjour pour lui apparaître dans le sommeil et pour l'engager à entreprendre la tâche, qui lui est reservée et qu'il a méditée depuis si longtemps déjà.

C'est à cette période de l'histoire de Siddhârtha qu'il faut rapporter les bas-reliefs Pll. LXV à LXX, 99—109; ils ont trait à sa vie domestique qui a duré douze ans.

Pl. LXV, 99 nous montre Siddhârtha, assis dans une galerie

de son palais sur un trône élégant, s'entretenant avec trois hommes qui éprouvent peut-être aussi quelque envie de prendre le bâton des pénitents, ou qui se sont déjà voués plus tôt à cette vocation. A quelque distance une jeune femme de condition est également assise sur une estrade; cette femme est sans aucun doute Gopâ avec sa suite; l'attitude de ses mains et les cadeaux qu'on porte après elle, montrent qu'elle donne à son mari les preuves de sa vénération et de son amour.

Pl. LXVI, 101. Siddhârtha assis dans un jardin de plaisance, ayant une de ses servantes à ses côtés, s'entretient avec quelques hommes qui sont assis près de lui, tandis que trois femmes lui apportent des fleurs pour cadeaux. Peut-être ces fleurs lui sont-elles envoyées du séjour des femmes, que l'artiste à représenté à gauche du spectateur, et où une femme, probablement encore Gopâ, s'appuyant sur l'épaule d'une servante, s'entretient avec un certain nombre d'autres femmes.

Pl. LXVII, 103. Siddhârtha entouré d'une société distinguée, dont la suite se montre au fond derrière la garde royale, goûte le plaisir de la musique. Un domestique lui offre quelques rafraîchissements. A côté de lui, devant le pendopo où il est assis, quelques personnages, parmi lesquels se trouvent peut-être quelques-unes de ses femmes, sont occupés à exécuter un morceau de musique; les femmes jouent du luth et agitent un cordon muni de clochettes, tandis que deux flûtes traversières et une petite coupe en acier sont les instruments dont jouent les hommes.

Pl. LXVIII, 105. Siddhârtha et ses trois femmes, ou du moins deux d'entre elles, se trouvent dans le palais du prince; le palais et une partie de la cour ouverte sont visibles au delà de la clôture qui entoure toute l'enceinte. A droite du palais des esprits célestes, portés par les nuages, viennent se convaincre du peu de pouvoir que le monde et ses jouissances exercent sur le jeune homme. En dehors de l'enclos se trouve une garde, dont un soldat s'est endormi. Peut-être faut-il conclure de ce détail, que la nuit est déjà venue, et que Siddhârtha consacre jusqu'à l'heure du repos à s'entretenir avec ses femmes de sujets intéressants et instructifs.

Pl. LXIX, 107. Nous avons devant nous trois édifices, que l'artiste a ornés de manière à montrer pour autant que l'espace le permettait, la magnificence et le luxe des palais que le roi avait fait construire pour son fils, et qui nous rappellent les demeures pour les trois saisons. Deux de ces palais sont visibles à l'intérieur. Dans l'un se trouvent quelques femmes, dont l'une, occupée à faire sa toilette, considère son visage dans un miroir rond de métal. Siddhârtha est assis entre ses deux femmes dans le troisième de ces palais.

Pl. LXX, 109. Ici encore Siddhârtha semble être représenté dans son palais, entouré de ses trois femmes et de leurs servantes. Il est difficile de deviner quel est l'autre personnage royal, qui se distingue tout comme lui par l'auréole derrière sa tête; peut-être faut-il y voir Çouddhodana, qui cherche à détourner son fils de son goût pour la solitude et pour la méditation. L'invite-t-il peut-être à assister à une cérémonie publique pour se donner quelque distraction, et est-ce peut-être dans cette intention que l'éléphant se trouve à quelque distance? Ou bien le roi s'est-il servi de l'éléphant pour venir voir son fils? Si notre première supposition est vraie, nous pourrions deviner aussi ce que font là les troix beaux jeunes hommes, dont l'un tient dans la main la tige d'une fleur au calice ouvert; ces images doivent exprimer peut-être l'idée, que le plaisir et le bonheur se trouvent aussi dans les distractions permises de la vie; peut-être ces jeunes gens doivent-ils appuyer les paroles pas lesquelles Çouddhodana cherche à persuader son fils. Peut-être aussi la garde, que nous trouvons ici, tout comme sur la pl. LXVIII, 105, assise sous le commandement d'un vieux soldat à l'entrée de l'enceinte du séjour royal, a-t-elle été chargée par le roi de suivre en secret les pas du prince et de prévenir l'exécution du projet qu'il médite, celui de s'éloigner clandestinement et de se retirer dans la solitude, projet dont le public commence déjà à être instruit.

Mais toutes ces précautions et tous les autres moyens d'attacher le prince au monde et à ses plaisirs finiront par être vains et impuissants. Ce qui contribue surtout à déjouer les plans du

roi, ce sont quatre rencontres qui se présentent à cette époque de la vie de Siddhârtha, et qui ont eu une trop grande influence sur la vie du jeune homme, pour ne pas avoir obtenu une célébrité universelle dans les différentes traditions.

Un jour, tandis que accompagné d'une suite nombreuse il sort par la porte orientale de Kapilavastou pour se rendre au jardin de Loumbinî, qui lui est toujours cher comme son lieu de naissance et à cause des souvenirs de sa mère qui se rattachent à cet endroit, Siddhârtha rencontre en chemin un vieillard, courbé sous le poids des années, qui tremble de faiblesse et qui s'appuye avec peine sur son bâton. Le prince est frappé de l'extérieur de ce vieillard et demande à son cocher, si des causes particulières ont réduit cet homme à l'état misérable où il se trouve, ou bien s'il partage en cela le sort de toutes les créatures. Le cocher lui répond, qu'il ne faut pas chercher ici une exception dûe à des circonstances particulières. „En toute créature „la jeunesse est vaincue par la vieillesse; votre père, votre mère, „la foule de vos parents et de vos alliés finiront par la vieillesse „aussi: il n'y a pas d'autre issue pour les créatures." — „Ainsi „donc" reprend le prince „la créature ignorante et faible est fière „de la jeunesse qui l'enivre, et elle ne voit pas la vieillesse qui „l'attend. — qu'ai-je à faire avec le plaisir et la joie?" [1]) A l'instant même il donne ordre d'arrêter et retourne à la ville, sans suivre sa première idée de faire une excursion au jardin de plaisance.

Une autre fois, lorsqu'il est sorti de la ville par la porte du sud, il voit à côté du chemin un pauvre, consumé par une fièvre brûlante, qui respire avec peine et que trouble évidemment l'agonie de sa mort prochaine. Le prince s'adresse de nouveau à son cocher pour demander l'explication de cette triste situation et s'écrie après avoir obtenu une réponse: „La santé est donc comme „le jeu d'un rêve, et la crainte du mal a donc cette forme in„supportable! Quel est l'homme sage, qui, après avoir vu ce „qu'elle est, pourra désormais avoir l'idée de la joie et du

1) Traduction de M. Barthélemy Saint-Hilaire.

„plaisir?" Cette fois-ci encore il ordonne au cocher de retourner à la ville et abandonne l'idée de sa promenade.

Une autre fois, voulant se rendre de nouveau au jardin, il prend le chemin qui y conduit par la porte occidentale. Voilà qu'on emporte un mort dans un cercueil couvert d'un drap mortuaire. Une groupe de parents suit le corps, avec les signes de la douleur la plus poignante et du dueil le plus amer. Cette fois-ci encore le prince s'adresse à son cocher, qui est témoin avec lui de cette scène lugubre, et s'écrie: „Ah! malheur à la jeunesse, „que la vieillesse doit détruire; — ah! malheur à la vie où „l'homme reste si peu de temps. S'il n'y avait ni vieillesse, „ni maladie, ni mort! Si la vieillesse, la maladie, la mort étaient „pour toujours enchaînées! — „Retournons en arrière; je son„gerai à accomplir la délivrance."

Une quatrième rencontre fit mûrir enfin le projet que Siddhârtha venait de formuler clairement et mit un terme à ses hésitations.

Il avait de nouveau quitté la ville pour se rendre au jardin, en sortant cette fois par la porte du nord; voilà qu'il découvre à côté du chemin un Bhikshou [1]) ou un Brahmane mendiant; ce religieux attire l'attention du prince par son extérieur calme, pacifique et digne. Il demande quel est cet homme, et son cocher répond: „Cet homme est un de ceux qu'on nomme Bhikshous; „il a renoncé à toutes les joies du desir et il mène une vie très

1) Le Bhikshou est un religieux mendiant; la traduction littérale du mot est „celui qui vit d'aumônes." Dans le récit que nous avons mis sous les yeux de nos lecteurs, il appartient à la caste sacerdotale des Brahmanes, mais il n'a pas encore atteint la plus haute dignité, qui n'est accessible qu'à des personnes plus avancées en âge; car il est dit de lui, qu'il s'est voué aux devoirs d'un Brahmatchari, c'est-à-dire d'un jeune Brahmane qui étudie les Védas environ jusqu'à l'âge de 35 ans, pour être admis au rang supérieur après cette préparation. Comme Brahmatchari, le Bhikshou est tenu à la chasteté la plus parfaite et à l'abstinence. Dans le Bouddhisme le nom de Bhikshou est donné à ceux d'entre les disciples du Bouddha, qui quittent leur maison et leurs parents, pour se vouer entièrement au service de leur maitre et à la vie solitaire; qui ont reçu comme tels la consécration, et qui, accomplissant tous les devoirs de leur état, ne vivent dorénavant que d'aumônes. Ils sont vêtus d'un manteau jaune de l'étoffe la plus grossière, d'un caleçon assez court, portent un bâton, une petite coupe pour recueillir des aumônes, et une crûche dont le goulot se termine par un bec d'oiseau.

»austère; il s'efforce de se dompter lui-même et s'est fait reli-»gieux. Sans passion, sans envie, il s'en va cherchant des aumô-»nes.'' — »Cela est bon et bien dit, reprit le prince. L'entrée »en religion a toujours été louée par les sages; elle sera mon »secours et le secours des autres créatures; elle deviendra pour »nous un fruit de vie, de bonheur et d'immortalité.'' Là-dessus, sans continuer sa promenade, il retourne à la ville, avec le dessein irrévocable de suivre la vocation dont il ne peut plus douter, et d'exécuter son projet.

Après qu'il eut déclaré ainsi son dessein devant quelques personnes à plusieurs reprises et sans réticence, il lui fut impossible de le cacher plus longtemps. Le roi son père en fut bientôt informé, et celui-ci redoubla de sollicitude et de zèle, prit de nouvelles mesures, pour le suivre dans tous ses mouvements et pour rendre une fuite impossible; dans ce but il fit garder jour et nuit toutes les entrées du palais par ses serviteurs les plus fidèles. Cependant Siddhârtha voulait agir autant que possible ouvertement et épuiser toutes les ressources, afin d'engager ses parents à lui donner leur consentement pour l'accomplissement de ce qu'il considérait comme son devoir suprême. La plus chérie de ses femmes, la belle Gopâ, inquietée par un songe au sujet de son mari, l'interroge et est informée de son dessein inébranlable. Bien qu'elle soit profondément émue de ce qu'elle vient d'apprendre et qu'elle ne puisse songer à la perte affreuse dont elle est menacée, elle se laisse tranquilliser cependant pour le moment par les paroles de son mari et se résigne au sort qui l'attend. Cette même nuit Siddhârtha se rend vers son père, pour lui communiquer sa résolution et pour recevoir le consentement qu'il implore. En vain le roi essaye de le faire revenir de son dessein; ni les larmes, ni les supplications du père ne peuvent quelque chose sur le fils; c'est en vain qu'il lui offre tout ce qu'il possède, et qu'il promet de satisfaire tous ses désirs. »Seigneur'' répondit Siddhârtha »je désire quatre choses, accor-»dez-les moi. Si vous pouvez me les donner, je resterai près »de vous, et vous me verrez toujours dans cette demeure, que »je ne quitterai pas. Que la vieillesse, seigneur, ne s'empare

„jamais de moi; que je reste toujours en possession de la jeu-„nesse aux belles couleurs; que la maladie, sans aucun pouvoir „sur moi, ne m'attaque jamais; que ma vie soit sans bornes et sans déclin." [1]) Lorsque Çouddhodana déclare à son fils qu'il est impossible de satisfaire de tels désirs, Siddhârtha pose une nouvelle condition; il demande une garantie suffisante pour bannir de son coeur la crainte d'être exposé après sa vie terrestre aux vicissitudes de la transmigration.

Le roi, voyant qu'il ne pouvait rien contre un tel sentiment du devoir, convoqua les Çâkyas pour leur communiquer la triste nouvelle. Il fut résolu qu'on s'opposerait de force à la fuite du prince. Les Çâkyas se partagèrent la garde des portes de la ville, et appelèrent partout les habitants de Kapilavastou, pour prévenir le malheur qu'on redoutait. Çouddhodana garda en personne la porte du palais avec cinq cents Çâkyas; trois de ses frères se rendirent chacun à une des portes de la ville; un des membres les plus distingués de la famille des Çâkyas se tint prêt dans le centre de la ville, pour faire exécuter tous les ordres sans retard et avec la plus parfaite exactitude, tandis que dans l'intérieur du palais la tante de Siddhârtha, Mahâ Pradjâpatî Gaoutama, prit sur elle la conduite des mesures qui seraient prises par les femmes et par leurs suivantes, pour retenir le mari et le seigneur qui était l'objet de tant d'affection.

Voyons maintenant ce que l'artiste nous a représenté des détails que nous venons de mentionner, sur les bas-reliefs suivants que nous trouvons Pll. LXXI à LXXVIII, sous 111 à 124.

Pl. LXXI, 111. Siddhârtha, assis sur son char, précédé de sa garde et accompagné de son cortége royal, se rend vers le jardin de Loumbinî et rencontre le malheureux vieillard, qui s'appuyant sur son bâton implore le secours du prince; le vieillard est accompagné d'un jeune garçon, peut-être parce qu'il est aveugle et qu'il ne peut se passer de ce guide.

Pl. LXXII, 113. Siddhârtha est assis de nouveau sur son char, tandis que le malade mourant est couché sous un arbre.

1) Traduction de M. Barthélemy Saint-Hilaire.

Dans cette rencontre, tout comme dans la première, le cocher est représenté comme marchant à côté des chevaux; il faut au moins reconnaître ce personnage dans l'homme, qui les mains jointes, semble adresser la parole au prince.

Pl. LXXIII, 115. Siddhârtha rencontre ici le mort, que nous ne voyons pas cependant emporté ici, comme le raconte la tradition, mais que nous voyons étendu entre les bras de ses parents affligés, pour être emporté tout à l'heure. Siddhârtha est assis dans un char beaucoup plus riche; il adresse la parole à deux subalternes qui se trouvent à côté de lui sur le char, et dont l'un est peut-être le cocher.

Pl. LXXIV, 117. La quatrième rencontre. Le Bhikshou est représenté debout dans l'attitude de quelqu'un qui démontre une chose; l'artiste a laissé de côté la besace et la cruche. Deux personnages de la suite de Siddhârtha ont pris place à côté de lui sur le char, l'un porte le parasol, l'autre l'émouchoir (ce dernier objet figuré d'une manière un peu insolite). Le guide des chevaux, qui occupe lui aussi une place sur le char, tout à fait sur le devant, s'entretient avec son jeune maître. La figure et les gestes des soldats de l'escorte ont ici, contrairement à ce que nous avons trouvé dans les rencontres précédentes, une expression qui marque l'admiration ou du moins la sympathie que le Bhikshou a su réveiller en eux.

Nous ne saurions dire, pourquoi l'artiste a seulement représenté les nuages sur les trois premiers de ces bas-reliefs, tandis qu'ils manquent sur le quatrième, bien qu'ils soient le signe indiquant un événement qui se passe à la campagne; peut-être la manière dont les figures sont groupées sur ce dernier et ne laissait-elle pas assez d'espace pour y placer encore des nuages au-dessus de leurs têtes. Mais il faut remarquer encore d'autres détails, qui ont peut-être une certaine signification. Sur les deux premiers tableaux, 111 et 113, Siddhârtha est représenté sans l'auréole, mais un de ses suivants tient le parasol au-dessus de sa tête. Quant à la forme du char, elle est la même sur les deux tableaux, mais sur les deux qui suivent, les numéros 115 et 117, les chars sont beaucoup plus grands et beaucoup plus élégants; le

prince s'y distingue par le disque, tandis que le parasol manque sur le tableau 115, mais se trouve sur le tableau 117, où l'un de ses serviteurs, placé à gauche du siége, le tient au-dessus de sa tête, et où un autre serviteur placé à droite lève l'émouchoir qui est un autre signe distinctif de sa dignité, tandis que le premier des cinq personnages illustres de sa suite qui sont très richement vêtus, porte un troisième insigne, l'éventail fait de plumes de paon. Ces détails doivent-ils exprimer peut-être l'idée, que l'excellence de Siddhârtha devient toujours plus grande, à mesure que les rencontres successives affermissent en lui le bon dessein, et qu'ainsi il s'approche toujours plus de sa sainte destination? Si cette manière de voir est permise, nous inclinerions assez à expliquer de la même manière la fleur que le second personnage derrière la voiture tient dans sa main, sur le tableau 115, Pl. LXXIII.

Il n'est pas facile de trouver une forme bien déterminée au monstre qui se trouve représenté, Pl. LXXIV. 117; peut-être faut-il y voir un singe, qu'un des soldats de la garde tient sur les bras et qu'on a pris avec soi pour distraire le prince; mais alors le portrait du singe n'est pas très fidèle.

Pl. LXXV, 119. Siddhârtha, assis dans son palais, s'entretient avec ses femmes, dont le nombre s'est augmenté ici de beautés nouvelles, sans doute dans le but de le détourner de ses projets d'ascète et d'éremite. Peut-être qu'il communique sa résolution à la plus chérie d'entre ses femmes, ou bien que deux d'entre elles partagent cette faveur, et que pour cela l'artiste les ait distinguées des autres femmes en plaçant la fleur de lotus dans leurs mains. Dans les bâtiments des deux côtés du palais se trouvent les gardes qui doivent empêcher sa fuite.

Pl. LXXV, 121. Siddhârtha s'entretient avec son père et tâche d'obtenir le consentement du roi. Au dehors du palais la plupart des gardes se sont endormis; car la nuit était très avancée, comme nous avons appris plus haut, lorsqu'il informa le roi de ses desseins.

Pl. LXXV, 123. Siddhârtha s'entretient de nouveau avec ses femmes; la garde se trouve à l'entrée du palais, mais il y en a

aussi une hors de l'enclos du terrain, où Çouddhodana a donné ordre de surveiller également les pas de son fils.

Pl. LXXVI, 125. Siddhârtha reste invariablement fidèle à la résolution qu'il a prise et est insensible aux grâces de ses belles femmes, dont le nombre s'est considérablement augmenté. Il est probable que l'artiste a voulu représenter ici encore une heure de la nuit; car quelques-unes des femmes se sont endormies, en partie les unes appuyées contre les autres, en partie couchées sur des oreillers. L'artiste n'a mieux su rendre la fermeté de la résolution prise et la force avec laquelle le prince continue à résister à toutes les tentations, qu'en plaçant son héros sur un trône élevé, ayant l'auréole derrière sa tête et dans une attitude propre au Bouddha.

Siddhârtha a épuisé tous les moyens possibles pour engager son père à lui donner son consentement; il ne lui reste plus qu'à exécuter en secret son projet. Tandis que ses gardiens, fatigués par les longues veilles, se sont endormis, il profite d'une nuit obscure pour ordonner à Tchhandaka, le guide fidèle de ses chevaux ou l'intendant de ses écuries, de seller son cheval Kantaka, et réussit à quitter inaperçu la ville. En vain le serviteur fidèle avait fait un dernier effort pour le retenir. En versant un torrent de larmes il avait supplié son jeune maître de ne pas sacrifier ainsi sa belle jeunesse, pour mener la vie misérable d'un pauvre pénitent, de ne pas quitter le magnifique palais, ce charmant séjour de tous les plaisirs et de toutes les joies; mais le prince ne s'était pas laissé ébranler. Lorsqu'il quitta Kapilavastou, l'heure de minuit venait de sonner, et l'étoile Pouchya sous laquelle il était né, s'élevait au-dessus de l'horizon. Au dernier moment, lorsqu'il était sur le point de quitter ainsi tout ce qui lui avait été cher jusqu' alors, il fit errer pour la dernière fois ses regards sur le palais et sur la ville et dit adieu à toutes ces magnificences, en s'écriant: „avant d'avoir obtenu „la cessation de la naissance et de la mort, je ne rentrerai plus „dans la ville de Kapila; je n'y retournerai pas avant d'avoir „obtenu la loi suprême exempte de vieillesse et de mort ainsi „que l'intelligence pure. Quand j'y reviendrai, la ville de Ka-

„pila sera debout et non point appesantie par le sommeil." [1]) En effet, douze ans s'étaient passés, lorsqu'il revit son père et la capitale et qu'il les convertit à sa doctrine.

Siddhârtha voyage toute la nuit, franchit les frontières du pays des Çâkyas, traverse le domaine des Kaoudyas, des Mallas, ainsi que la ville de Ménéya, et à la pointe du jour il est déjà à soixante lieues de Kapilavastou. Arrivé à cette distance il quitte son cheval, en remet les rênes à Tchhandaka, et ordonne au fidèle serviteur de retourner à la cour, emportant le diadème royal et les ornements précieux, dont il n'aura plus besoin désormais. Resté seul sur les bords d'une forêt étendue, il se défait des derniers insignes de sa caste et de son rang. Il prend son épée pour se couper les cheveux et les laisse emporter par le vent; il change ses vêtements précieux de soie de Kaçi contre l'habit usé et jaunâtre d'un chasseur qu'il rencontre, et commence son nouveau pélerinage. En le suivant nous le distinguerons par le nom de Çâkyamouni, qui convient tout à fait à ce nouveau genre de vie.

A peine la fuite du prince fut-elle connue dans le palais, que le roi ordonna à ses gens de poursuivre le fuyard et de ne pas retourner sans lui. Le chasseur, que les messagers du roi renontrèrent le premier et qui, portant les vêtements du prince, réveilla naturellement leurs soupçons, fut sauvé par l'intervention de Tchhandaka; celui-ci parut à temps pour raconter comment les choses s'étaient passées et pour prévenir une poursuite inutile. Le fidèle intendant, se présentant devant Çouddhodana, déclare que Siddhârtha ne retournera plus à Kapilavastou avant d'avo[illegible] obtenu comme Bouddha la connaissance suprême et parfaite; [illegible] remet à Mahâ Pradjâpatî, la tante et la mère nourricière [illegible] prince, les objets précieux que son maître lui avait confiés, m[illegible] que la princesse, pour éviter les tristes souvenirs que réveill[illegible] ces objets, jette dans un étang, qui a été nommé depuis Ab[illegible] ranapoushkari, ou „l'étang des ornements". Gopâ, l'épo[illegible] favorite de Siddhârtha, bienqu'elle ait pu se préparer depuis lo[illegible]

1) D'après la traduction de M. Barthélemy Saint-Hilaire.

temps à ce qui a dû arriver inévitablement, est inconsolable; et c'est en vain que Tchhandaka lui parle de l'avenir glorieux qui s'est ouvert pour son mari.

L'artiste n'a consacré que quelques rares bas-reliefs au souvenir des évènements que nous venons de rappeler.

Pl. LXXIX, 127. A la droite du spectateur nous voyons les bâtiments du palais, avec la garde qui s'est endormie dans la cour et près de la porte de l'enclos. Au milieu du tableau se trouve Siddhârtha, placé sur un coussin de lotus à cause de la résolution sublime qu'il a prise; dans une attitude de calme parfait il repousse les supplications de Tchhandaka qui s'est mis à genoux devant lui. Derrière le serviteur le cheval est prêt à emporter le prince; cet animal est à moitié caché par quatre hommes de condition, dont la présence est motivée ici par le désir de l'artiste de représenter d'une manière symbolique l'admiration que doit réveiller la résolution de Siddhârtha.

C'est ce même symbolisme que nous retrouvons sur la Pl. LXXX, 129. Le cheval de Siddhârtha, soutenu par deux coussins de lotus, est emporté par des esprits célestes au-dessus des nuages; des fleurs descendent sur lui, et une suite nombreuse d'êtres surnaturels, qui fendent avec lui les airs, portent après lui les insignes de la dignité royale. Il va sans dire qu'il ne faut pas chercher ici l'intendant des écuries du prince.

Pl. LXXXI, 131. Siddhârtha a achevé sa course jusqu'à la première étape, à l'endroit où le roi Açoka a établi plus tard un tchâitya sous le nom de Tchhandaka nivartana ou „retour de Tchhandaka". Ici encore le prince est placé sur le coussin de lotus, tandis qu'un grand nombre de princes et de soldats lui apportent leurs hommages respectueux. Il est clair, que ses derniers n'ont qu'une signification symbolique. A sa droite nous voyons Tchhandaka, qui s'éloigne avec le cheval; la pauvre bête retourne encore la tête vers le maître cheri. On voit que l'artiste ne se tient pas exactement à la tradition, telle que nous l'avons mentionnée plus haut.

Pl. LXXXII, 133. Ici encore l'ordre chronologique, dans lequel les événements se suivent est modifié, car Tchhandaka et le

cheval sont encore là, tandis que Siddhârtha quitte son vêtement precieux et ses insignes et qu'il coupe ses longs cheveux bouclés. Le serviteur a pris le diadème royal de son maître et se dispose à retourner à la ville. Les arbres et les rochers avec les plantes qui en sortent, doivent indiquer le caractère désert et quelque peu sauvage de l'endroit où se passe l'événement. Les personnages de condition qui se trouvent là, dont trois sont debout, tandis que deux sont accroupis, apparaissent encore ici dans une signification symbolique; leur attitude qui marque l'adoration, et les cadeaux qu'ils apportent, doivent représenter le respect dû à Siddhârtha; des esprits célestes, portés par les nuages viennent lui apporter le manteau de pénitent.

Nous raconterons maintenant aussi brièvement que possible la marche ultérieure de la vie de Siddhârtha, comme Barthélemy Saint-Hilaire nous la rapporte d'après des sources authentiques. Bien que cette vie comprenne une période très étendue de plus de cinquante années, nous la raconterons d'un bout à l'autre sans nous arrêter, parcequ'elle ne nous offre pas des étapes qui s'y prêtent facilement.

Siddhârtha est entré maintenant dans la seconde période de sa vie, et, bien que sa destinée y subisse beaucoup de vicissitudes, sa vie et son état moral y restent les mêmes; son existence se passe en jeûnes, en peines, en combats intérieurs. Il s'est retiré du monde et de ses plaisirs pour réaliser ainsi, d'abord pour lui-même l'affranchissement des maux inhérents à la destinée humaine, et ensuite pour rendre par l'effet de sa prédication, tous les hommes participants de ce même bienfait. Toutes les fois qu'il nous est présenté, nous le voyons occupé à l'accomplissement de ces devoirs. Nous le voyons avancer toujours plus dans le chemin qui doit le conduire au degré suprême de perfection, mais il serait difficile de trouver un point d'arrêt sur cette route. Lorsqu' enfin le but est atteint et que Siddhârtha entrant dans le Nirvâna devient le Bouddha, nous voyons se terminer aussi la série des bas-reliefs qui sont pour le moment l'objet de notre description.

Dorénavant, comme nous l'avons dit, nous ne donnerons plus

à Siddhârtha son nom mondain, mais nous le désignerons par le nom de Çâkyamouni qui est plus conforme à l'état de religieux, auquel il a passé maintenant pour toujours.

Après que Çâkyamouni a été accueilli avec bienveillance par plusieurs Brahmanes, il s'approche de Vaiçâli, la capitale du royaume de Koçala, située au nord de Pâtalipouttra, sur les bords du fleuve Hiranyavatî (le Gandaki actuel) et se rend là vers un Brahmane célèbre, Arâtâ Kâlâma, le plus sage parmi les sages, qui avait rassemblé autour de lui une foule d'auditeurs et un nombre de 300 disciples. Bientôt le Brahmane, sur qui l'extérieur de son nouveau disciple avait fait tout d'abord une agréable impression, est tellement pénétré d'admiration pour les dons spirituels et pour le degré supérieur de connaissances religieuses dont Çâkyamouni fait preuve, qu'il lui propose de l'assister dans l'enseignement. Mais Çâkyamouni sent que la doctrine de Kâlâma ne suffit pas pour arriver au but qu'il se propose, et après avoir séjourné peu de temps à Vaîçâli, il continue son voyage et se dirige vers Maghada (le Bihar actuel) jusqu'à la capitale Râdjagriha, où Bimbisâra, fils d'un fidèle ami de Çouddhodana occupait le trône. Déjà le bruit des talents et des vertus supérieurs de Çâkyamouni avait devancé son arrivée en cet endroit. A mesure qu'il se rapproche de la capitale, il voit s'augmenter le nombre des habitants qui désirent le voir et qui viennent lui offrir leurs hommages et les marques de leur admiration. Le roi lui-même, qui l'avait vu d'une des fenêtres du palais, lorsqu'il s'était rendu vers la retraite située sur la pente du Pandava, lui rend visite le lendemain, accompagné d'une suite nombreuse, et se laisse gagner depuis ce moment à la cause du jeune ascète, bien que plus tard seulement, dans la seizième année de son règne il se soit réellement converti au Bouddhisme. Bimbisâra fait son possible pour retenir Çâkyamouni dans sa capitale; mais celui-ci sent trop bien qu'il doit monter plus haut encore, qu'il doit continuer avec plus de sévérité encore ses exercices de piété, d'ascétisme et de méditation ininterrompue, qu'il doit s'éprouver lui-même par les plus rudes épreuves, pour voir, s'il possède déjà les forces nécessaires qui lui permettront

de triompher du monde en tout ce qui tend à le détourner de sa sublime vocation. Il s'éloigne de la capitale et du mouvement de la foule, pour s'isoler dans un endroit solitaire sur les bords du Nairandjâna (le Phalgou actuel).

A Râdjagriha vivait alors un Brahmane, plus célèbre encore que Kâlâma; c'était Roudraka, fils de Rama, qui enseignait sa doctrine à cinq cents disciples. Çâkyamouni s'adresse à ce sage, le priant d'être admis parmi ses disciples. Mais Roudraka voit bientôt, comme Arâtâ Kâlâma l'avait vu aussi, que le disciple doit devenir plutôt lui-même précepteur; il lui offre donc une place à côté de lui. Ici encore la supériorité de Çâkyamouni éclate bientôt avec une évidence parfaite; le jeune homme ne tarde pas à voir que la doctrine de Roudraka ne saurait davantage conduire au but suprême, le Nirvâna, et en présence de tous les disciples de ce maître vénéré, il prend congé du sage. Cinq de ses disciples qui se sont particulièrement attachés à lui, le suivent; il commence par se retirer avec eux en un endroit désert sur la montagne de Gâya, et s'établit ensuite dans un village, Ourouvilva sur les bords du Nairandjâna. C'est là qu'il continue pendant six ans le combat intérieur contre ses propres passions et contre les instincts de sa nature. Les cinq disciples imitent son exemple et le suivent dans son abstinence et dans ses jeûnes redoublés, dans les privations les plus dures et les austérités les plus rudes qu'il s'impose et qui „remplissent les dieux eux-mêmes d'effroi", comme s'exprime une des traditions. Son séjour ne pouvait cependant rester ignoré dans cette période de sa vie; les mérites d'une vie de privations et de pénitence ont été de tout temps trop considérés dans l'Inde, on attribuait trop de valeur à l'influence de ceux qui s'y consacraient, on était trop d'accord pour reconnaître à ces hommes jusqu'à une puissance surnaturelle, pour que tous, grands et petits, ne se fussent pas sentis attirés vers le pieux et sage Brahmane (il ne pouvait encore être considéré autrement par ses contemporains), ur qu'ils n'eussent pas éprouvé le besoin de lui apporter leurs mages par des cadeaux et par d'autres marques de respect mpathie. A la fin de la sixième année de cet isolement

Çâkyamouni acquiert la conviction, que ces macérations sévères et cet ascétisme insensé ne sont pas plus en état de le faire parvenir au but qu'il se propose; que les douleurs et l'affaiblissement du corps doivent entraver aussi nécessairement le libre mouvement et l'activité indépendante de l'esprit; que cet esprit risque de devenir incapable d'arriver à la science suprême. Parmi les femmes d'Ourouvilva, qui n'étaient pas restées en arrière des hommes pour donner à Çâkyamouni et à ses cinq compagnons les marques de leur admiration respectueuse, se trouvait en premier lieu Soudjâtâ, la fille jeune encore du chef du village; c'était elle qui, aidée de ses dix compagnes, avait pourvu les pénitents de la nourriture indispensable; c'était elle encore, qui apportait à Çâkyamouni, lorsqu'il voulut renoncer à son système d'abstinence, tout ce qui pouvait restaurer ses forces épuisées et sa santé ébranlée. Peu de temps après les forces et l'ancienne beauté du pénitent étaient revenues; mais les cinq compagnons qui l'avaient suivi, mais qui n'avaient pu s'élever au point de vue élevé de leur maître, le croyant devenu infidèle à ses engagements, trop faible en face des épreuves et des tentations, s'imaginant qu'il avait quitté le bon chemin du salut et qu'il s'était égaré, l'abandonnèrent et s'établirent près de Varânaçî, Bénarès, dans un endroit qui reçut plus tard le nom de Rishipatana, où ils continuèrent leur vie de pénitents et d'ascètes.

Çâkyamouni resté seul renonce, il est vrai, à ses abstinences sévères et à ses mortifications; mais il redouble de sérieux et de zèle pour se livrer à ses méditations et à ses spéculations abstraites. C'est là, à Ourouvilva même, dans la solitude, qu'il commence à se rendre clairement compte des principes, sur lesquels il veut fonder son système, et qu'il précise nettement la doctrine et la discipline à laquelle ses sectateurs devront se soumettre. Son vêtement, qu'il avait pris au chasseur dans la nuit qui l'avait vu fuir de Kapilavastou, en l'échangeant contre son costume royal, ce vêtement s'était complètement usé depuis, pendant les dix années d'une vie souvent vagabonde. Il doit donc le remplacer et se dirige à cet effet vers un cimetière voisin, où l'on avait enterré il y avait quelques jours le corps d'une esclave de

Soudjâtâ, enveloppé simplement dans un linceul de lin très grossier. Il ouvre le tombeau, enlève le linceul, le lave dans un étang, et s'en fait un manteau de ses propres mains.

L'endroit où se passe cette scène reçut depuis lors le nom de Pânçoukoulasivana, ce qui veut dire „la couture du linceul". Çâkyamouni apprenait ainsi à ses sectateurs spirituels, que, si lui, le rejeton de la plus noble famille, l'héritier des puissants Çâkyas portait le vêtement de la pauvreté, qu' alors eux ne devaient pas plus redouter de se faire, à son exemple et d'après ses préceptes, des vêtements des haillons qu'ils pourraient rassembler le long du chemin, dans les rues et jusque dans les cimetières.

Malgré toutes ces épreuves Çâkyamouni n'est pas encore délivré de son doute; il se demande encore, s'il s'est suffisamment préparé, s'il est devenu assez fort, non seulement pour atteindre pour lui-même le grand but qu'il se propose, la suppression de la vieillesse, de la maladie et de la mort, mais pour conduire aussi les autres par le vrai chemin à cet état bienheureux. Les périodes qu'il consacre à méditer sur lui-même et à s'éprouver, sont longues et nombreuses (la tradition parle même de toute une semaine qu'il y aurait consacrée sans interruption), pendant ce temps il se demande incessamment et toujours de nouveau, si la mesure de sa connaissance suffit parfaitement, s'il a trouvé le chemin du Nirvâna, s'il a atteint la dignité d'un Bouddha parfait. Un jour il quitte les bords du Nairandjâna pour se rendre vers un endroit, nommé Bodhimanda, et demande un peu de jonc à un homme qui coupe de l'herbe le long du chemin pour en faire des nattes; il pose ces herbes sous un arbre en guise de tapis et s'assied dessus les jambes croisées, le corps droit et le visage tourné vers l'orient. „Que mon corps dessèche ici" dit-il, „que ma peau, ma chair, et mes os se dissolvent, „si avant d'avoir obtenu l'intelligence suprême je soulève mon „corps de ce gazon où je m'assieds." Il reste assis immobile pendant toute une journée et pendant la nuit suivante, jusqu'à ce qu' enfin au lever de l'aurore, tandis que tout est plongé dans le plus profond sommeil, il sente qu'il est devenu un Bouddha accompli,

que la connaissance parfaite lui est tombée en partage, qu'il est en état de mettre fin aux douleurs du monde. C'est de cette époque que date la nouvelle doctrine. Fondée par Câkyamouni dans la 36ième année de sa vie, elle a été prêchée et répandue par lui avec un zèle infatigable pendant les 44 années qu'il a encore vécu, elle a fleuri pendant plus de douze siècles dans l'Inde, et chassée alors de ce pays, elle s'est établie à l'étranger, y a adopté des formes diverses et subi toute espèce de modifications; maintenant encore elle est professée par la majorité des populations de l'Asie.

L'arbre sous lequel le grand prédicateur est parvenu à s'élever à la hauteur d'un Bouddha, où s'est réveillé enfin en lui le sentiment de sa haute dignité, est une espèce de figuier, le ficus religiosa, que les Indiens appellent Târâyana, c'est-à-dire „celui qui fait traverser l'océan de la vie", et Bodhidrouma ou „l'arbre de la connaissance"; l'endroit qui fut le théâtre de cet événement fameux s'appelle Bodhimanda, ou „l'endroit où réside la connaissance". Au 7ième siècle de notre ère, donc au moins onze siècles après la mort de Çâkyamouni, cet endroit a été visité par le voyageur chinois bien connu Hiouen-Thsang; on lui montra encore le Bodhidrouma, entouré de magnifiques édifices, de précieux cadeaux et de monuments, que les pieux adorateurs et que des princes puissants avaient consacrés à la mémoire du Bouddha.

L'isolement de Çâkyamouni ne fut pas cependant sans être interrompu pendant le temps qu'il passa sous l'arbre. D'après la tradition que nous a apportée le *Lalitavistara*, deux négociants, les frères Trapousha et Bhallika, passèrent avec leur caravane et avec plusieurs centaines de chariots par l'endroit où se trouvait l'arbre; quelques-uns de leurs chariots s'enfoncèrent dans un marais, et lorsque leurs tentatives de redresser les chariots embourbés avaient échoué, ils s'adressèrent au saint pénitent, et en suivant son conseil ils furent tirés d'embarras. Les deux frères et tous leurs compagnons furent tellement frappés des vertus et de la sagesse surhumaine de Çâkyamouni, qu'ils adoptèrent sa doctrine.

Çâkyamouni hésite encore à entreprendre son oeuvre de conversion. Il possède pour lui-même la connaissance parfaite de la vérité; mais cette connaissance trouvera-t-elle une oreille favorable et des coeurs bien disposés? Les hommes voudront-ils entrer dans le chemin qu'il peut leur montrer comme étant le seul chemin du salut? Il a réalisé pour lui-même l'état bienheureux d'un Bouddha; et maintenant ira-t-il s'exposer à être déçu, méconnu, outragé, combattu par ceux qui ne le comprennent pas, qui sont incapables de voir la vérité ou indifférents à l'égard de leur vrai bonheur? Jusqu'à trois fois il est sur le point de se contenter d'avoir obtenu pour lui-même le bonheur sûr et parfait; mais il a pitié de tant d'hommes, que travaillent le doute et l'incertitude et qui attendent de lui leur délivrance; cette pitié fait mûrir enfin sa résolution de s'imposer tous les sacrifices que sa prédication entraînera pour lui, et de devenir ainsi le Bouddha dans le sens le plus parfait du mot, en devenant le sauveur du genre humain.

La résolution a été prise. Çâkyamouni songe en premier lieu à convertir ses deux précepteurs d'autrefois, Arâtâ Kâlâma et Roudraka, mais l'un et l'autre sont morts depuis qu'il les a quittés. La déception que lui cause cette nouvelle est grande, car ces hommes étaient si bien préparés à recevoir la vérité; il leur aurait si volontiers apporté la délivrance, pour s'acquitter de l'obligation qu'il avait envers eux. Alors il se souvient des cinq disciples qui avaient quitté l'école de Roudraka, et qui s'étaient voués avec lui pendant tant d'années à une vie d'ascétisme et de renoncement durant leur séjour à Ourouvilva; sans doute ces hommes-là seront disposés à reconnaître l'excellence de ses vues et capables de marcher dans le chemin du salut.

Il quitte Bodhimanda, marche vers le nord en passant par la montagne voisine de Gâya, où il prend quelque temps de repos pour se fortifier, et s'arrête successivement à Rohitavastou, à Ourouvilvakalpa, à Anâla et à Sârathi; on l'accueille dans ces divers endroits avec beaucoup d'hospitalité. Il arrive ensuite aux bords du Gange, dont le courant est particulièrement rapide et dont le lit est très large à cette époque de l'année par suite

d'une grande affluence d'eau. Ici le voyageur éprouve quelque peine à atteindre l'autre bord, parce qu'il n'a pas de quoi payer au batelier son salaire.

Dès qu'il est arrivé à Varânaçî, Bénarès, il se rend vers ses cinq anciens élèves, qui se sont établis dans un bois voisin, appelé Mriga dâva „la forêt des Antilopes" ou encore Rishipatana. Ces hommes, le voyant arriver de loin, se disposent à le recevoir avec beaucoup de froideur, lui, qu'ils soupçonnent de faiblesse et d'infidélité; mais c'est le contraire qui arrive; car à peine le maître est-il venu auprès d'eux, qu'ils s'empressent de lui montrer leur respect et leur affection cordiale, et bientôt ils se convertissent à sa doctrine.

C'est à Bénarès, la sainte ville d'abord des Brahmanes, mais surtout plus tard des Bouddhistes, que Çâkyamouni tient sa première prédication publique, ou, pour nous servir de l'expression symbolique et consacrée qu'ont adoptée toutes les sectes du Bouddhisme, il fait „tourner" pour la première fois „la roue de la loi". Il a dû rencontrer en cet endroit, comme à Vaiçâli et à Râdjagriha une école florissante de Brahmanes, et a pu trouver difficilement un lieu qui fût plus propre à être le théâtre de ses premiers travaux de prédicateur.

Il est bien regrettable, que nous n'ayons pu savoir jusqu'ici que très peu de chose sur le séjour de Câkyamouni à Bénarès et sur les relations intéressantes qu'il y a trouvées. Le *Lalitavistara*, qui est la principale source pour l'histoire du Bouddha, se termine par la conversion des cinq anciens disciples de Roudraka. Les autres Soûtras, pour autant qu'ils sont venus à notre connaissance, ne contiennent pas une biographie suivie du maître. Il est possible cependant, en consultant les différents matériaux que renferment ces Soûtras, d'y puiser les principaux événements des quarante années qui suivent cette conversion jusqu'à la mort du héros, et d'en faire un ensemble assez vraisemblable, bien qu'il nous faille rester dans l'incertitude par rapport à l'ordre chronologique qui doit avoir relié ces événements divers. Voilà un point qu'il importe de ne pas oublier, quand nous essayerons de mettre les bas-reliefs de la vie du Bouddha en rapport avec ce

que nous avons appris à connaître de sa biographie écrite. Il est probable que son séjour à Bénarès n'a pas duré très longtemps. La plupart des Soûtras que nous avons appris à connaître jusqu'ici, nous le montrent habitant l'empire de Magadha à Râdjagriha, ou bien à Çravastî dans l'empire de Koçala. Nous avons déjà eu l'occasion de signaler les rois de ces deux pays, Bimbisâra et Prasénadjit comme ses protecteurs bienveillants et puissants, qui ont adopté sa doctrine et qui se sont empressés d'avancer sa cause en fondant de vastes édifices, où les disciples et les sectateurs de Çâkyamouni pouvaient se réunir. L'exemple de ces rois devait tout naturellement exercer son influence sur le peuple, et tous, grands et petits tenaient à l'honneur de donner au prédicateur des preuves de leur estime et de leur affection. A quelques lieues de distance de Râdjagriha se trouvait une montagne Gridhrakôutaparvata, „la tour du vautour", dont les arbres magnifiques, le frais ombrage, les sources et les ruisseaux limpides, et surtout aussi les vues splendides offraient la meilleure occasion de s'éloigner du monde et de s'entretenir de choses spirituelles. C'était là que Çâkyamouni aimait à passer son temps avec les religieux de sa secte et avec d'autres amis. C'est là qu'ont été prononcés plusieurs de ses discours qui nous sont parvenus dans différents Soûtras, entre autres le Mahâprainâ pâramita Soûtra ou „le Soûtra du lotus de la bonne loi." Au nord de la ville, près de la porte, se trouvait un magnifique vihâra ou salle de réunion, avec des maisons attenantes et des jardins, où Çâkyamouni aimait également à se trouver. Il devait ce séjour à un riche négociant Kalanta, qui avait commencé par donner son jardin (Kalantaka ou Kalanta vénouvana, c'est-à-dire „le jardin de bambou de Kalanta") à des Brahmanes, mais qui l'avait repris plus tard après sa conversion, l'avait orné de maisons magnifiques et en avait fait cadeau au maître. C'est là que plusieurs des plus célèbres d'entre ses disciples ont été convertis par lui, et c'est là que s'est réuni le premier concile des religieux de sa secte après sa mort. Une autre résidence préférée, Nâlanda, était plus éloignée de la capitale; elle était un cadeau de 500 négociants, qui y avaient entendu sa prédication pendant trois mois.

Bien que l'empire de Magadha eût été le théâtre de ses dévotions préparatoires, de ses pénitences sévères et enfin de son plus brillant triomphe, il paraît cependant que Çâkyamouni a habité plus souvent l'empire de Koçala, après qu'il eut obtenu de Bimbisâra la permission de répondre à l'invitation expresse de Prasénadjit en s'établissant à Çrâvastî. Non loin de cette ville se trouvait Djétavana on „le bain de Djéta", un jardin où ont été prononcées la plupart des prédications que nous ont conservées les Soûtras; comme ce parc était un cadeau du ministre du roi, il a été nommé d'après ce personnage illustre le jardin d'Anâtha Pindika. La tradition veut, que le docteur aurait fait pendant 23 ans sa principale résidence du vihâra que le ministre y avait fait construire. Le roi Prasénadjit construisit lui-même après sa conversion, à l'Est de la ville, un Sanghârâma ou lieu de réunion, dont Hiouen-Thsang a vu encore les débris au 7e siècle de notre ère. C'est pendant son séjour à Koçala que Çâkyamouni a rencontré de nouveau quelques membres de sa famille, qu'il n'avait pas revus depuis sa fuite de Kapilavastou. Non loin des ruines de ce lieu de réunion on montrait également au voyageur chinois Hiouen les ruines du vihâra de Pradjâpatî, la tante et la mére nourricière du prédicateur. Celle-ci a été la première femme à laquelle Çâkyamouni ait accordé la faveur de se faire religieuse; il avait fallu les instances d'Ananda pour l'y engager. A six ou sept lieues au sud de la ville, un monument gardait le souvenir de l'endroit où Çâkyamouni, après une séparation de douze ans, a revu pour la première fois son père. Çouddhodana avait essayé plus d'une fois de faire retourner son fils à la maison paternelle. Il lui avait envoyé successivement huit ambassadeurs, mais aucun d'eux n'était revenu; tous étaient restés auprès du pénitent et étaient devenus ses disciples. Enfin un des ministres, Tcharka entreprit en personne le voyage; il fut converti tout comme les autres, mais il retourna vers son prince en lui disant que son fils avait l'intention de lui rendre bientôt visite. Il paraît que Çouddhodana n'a pas attendu la visite de son fils et qu'il s'est mis en voyage vers l'empire de Koçala; c'est donc là que la première rencontre doit avoir eu lieu, et plus tard seulement

Çâkyamouni est retourné à Kapilavastou, où tous les Çâkyas, le roi en tête, se sont convertis à sa doctrine, tandis que la plupart d'entre eux, comme aussi ses trois femmes, ont passé à l'état de religieux. C'est ainsi que fut réalisé le voeu que le prince avait prononcé, lorsque il y avait douze ans, il s'était évadé dans la nuit du palais et de la capitale.

Il n'y a rien d'étonnant dans les oppositions que Çâkyamouni a eu à combattre pendant les 40 années qu'a duré sa prédication publique d'une nouvelle doctrine. Sa doctrine était trop en contradiction avec de nombreux abus; il flagellait trop les défauts de la vie sociale; il dérangeait des convenances auxquelles plusieurs étaient fortement attachés; il voulait enlever toute influence à un sacerdoce nombreux et vénéré et rendre le rang de prêtre et les privilèges rattachés à ce rang, également accessibles à toutes les classes de la société. Il devait éprouver naturellement la plus grande opposition de la part des Brahmanes et de leur parti; la jalousie et le dépit de ces hommes ne négligeaient aucun moyen de combattre avantageusement le compétiteur dangereux, et sans doute sa vie et sa sécurité personnelle ont été plus d'une fois en danger, par suite des piéges qu'on lui tendait de tout côté. La situation du maitre et de ses amis devenait surtout très précaire, lorsque son fidèle protecteur Bimbisâra avait été assassiné et remplacé par son fils Adjâtaçâtrou. Le nouveau roi tramait les complots les plus perfides pour faire tomber Çâkyamouni et trouvait un compagnon dévoué dans la personne de Dévadatta, qui était devenu l'ennemi irréconciliable de son cousin, depuis qu'il avait eu le dessous dans le concours pour la belle Gopâ. Mais lui aussi dut succomber enfin sous le charme de tant de vertus, et en avouant le crime qui l'avait élevé sur le trône, il se convertit à la doctrine du réformateur, dont il resta depuis le zêlé protecteur. L'histoire de cette conversion a été jugée assez importante pour lui consacrer tout un Soûtra du recueil Singhalais.

Il ne nous est parvenu dans les traditions écrites que peu de détails concernant les quarante dernières années de la vie de Çâkyamouni. Nous savons donc aussi très peu de chose des persécutions et des peines qu'il a eu à endurer. Cependant un

certain nombre de récits ont été conservés, qui contiennent quelques faits de moindre importance, mais qui peuvent nous donner une certaine idée des attaques que Çâkyamouni a dirigées contre la religion établie des Brahmanes. Un Soûtra, appelé le Prâtihârya Soûtra est consacré presque exclusivement au récit d'un concours, auquel six célèbres Brahmanes avaient provoqué Çâkyamouni. A la prière instante de Prasénadjit, le roi de Koçala, Çâkyamouni accepte le défi; la discussion a lieu devant le roi et devant sa suite dans un endroit choisi tout exprès pour cela, situé entre Çrâvastî et Djétavana, et se termine par une victoire éclatante remportée sur les Brahmanes et leurs nombreux et puissants alliés. [1]). D'après une autre tradition, la légende de Mendhaka, les Brahmanes avaient su obtenir des habitants d'une assez petite ville, Bhadramkava, située à une distance de 85 lieues de Râdjagriha, et qui était encore entièrement soumise à leur autorité, que personne, sous peine d'une amende très forte, ne se rendrait vers Çâkyamouni, lorsqu'il viendrait visiter la ville à l'occasion d'un de ses voyages, et que personne ne lui donnerait quelque marque de bienveillance. Mais une femme Brahmane très zêlée, originaire de Kapilavastou et qui avait épousé un des habitants de Bhadramkava, ne se soucia pas de la défense; bientôt Mendhaka, un des plus riches personnages de la ville suivit son exemple, et peu apres toute la population fut gagnée à la nouvelle doctrine [2]).

Nous devons encore relever un point que nous avons déjà signalé en passant. Il s'agit de la lutte intérieure que Çâkyamouni à dû se livrer a lui-même, avant que sous le Bodhidrouma il ait pu atteindre à la haute dignité d'un Bouddha parfait. La tradition a fait de l'histoire de cette lutte sérieuse et pénible un récit [3]), dans lequel Mâra, l'esprit du mal, appelé aussi Pâpîyân, le dieu de la convoitise, du péché et de la mort, a fait tout son possible avec ses subalternes et ses alliés, pour ébranler

---

1) E. Burnouf, *Introd. à l'histoire du Buddhisme* p. 162—180.

2) E. Burnouf, p. 181—194.

3) E. Burnouf, *Introd. à l'histoire du Buddh.* p. 77; Barthélemy Saint-Hilaire, *du Bouddhisme* p. 78, 97—182.

Çâkyamouni dans la résolution qu'il avait prise. Tandis que le saint, absorbé dans ses méditations, est assis sous l'arbre sacré, l'esprit du mal s'approche avec ses nombreux démons, qui commencent à l'attaquer sous les formes les plus hideuses et les plus effrayantes. Ils sont armés d'épées, d'arcs, de flèches, de lances, de haches, de massues, de marteaux, de chaînes, de pierres, de bâtons, de disques, de foudres et de toute espèce d'instruments destructeurs; mais leur rage est inutile, leur force s'épuise. Les lances, les dards qu'ils jettent à la face du pénitent, jusqu'aux montagnes qu'ils lui lancent, se changent en des fleurs qui planent au-dessus de sa tête comme des guirlandes. La force brutale étant impuissante, Mâra veut appeler à son aide le pouvoir des sens. Il envoye ses filles, les belles Apsaras, vers Çâkyamouni; celles-ci essayeront de le distraire de ses méditations par la danse, par le chant, par toute espèce de séductions, par des flatteries et des caresses. Mais elles encore ne peuvent rien sur lui et, obligées de glorifier dans leurs chants le héros qu'elles doivent perdre, elles retournent honteuses et embarrassées, pour rapporter leur défaite à leur père.

C'est en parlant de l'opposition que Çâkyamouni a trouvé à combattre et des difficultés qu'il a eu à surmonter, que nous avons cru devoir citer aussi ce récit poétique de la lutte, formulée ainsi par une tradition postérieure. Nous avons cru devoir le citer, parce qu'il pourra nous rendre service, lorsque tout à l'heure nous passerons à l'étude des bas-reliefs. Continuons maintenant le récit de la vie de Çâkyamouni, dont il ne nous reste plus que peu de chose à mentionner.

Le maitre est déjà arrivé à l'âge de quatre-vingts ans, et, bien qu'il ne se dissimule pas l'affaiblissement qui commence à se faire sentir, il reste cependant fidèle à sa vocation et remplit les devoirs qu'il avait pris sur lui, avec un zèle inébranlable. Toujours accompagné de son fidèle cousin et ami Ananda, et suivi d'une foule innombrable de religieux et de disciples, Çâkyamouni quitte Râdjagriha, où il avait passé de nouveau quelque temps, et retourne vers l'empire de Koçala, peut-être dans l'intention de profiter de ce voyage pour rendre une dernière visite

à sa ville natale Kapilavastou. Arrivé sur la rive méridionale du Gange et prêt à passer le fleuve, il jette de loin un dernier regard sur Râdjagriha, et dit a son ami, qu'il ne reverra pas cette ville. On continue le voyage jusqu'à Vaiçâli; c'est là que le maître passe la saison pluvieuse, qu'il donne la consécration à plusieurs religieux, en dernier lieu à Soubhadra, et, atteint d'une maladie dangereuse, il sent que sa fin est proche. Dès que sa situation le permet, il quitte Vaiçâli et arrive jusqu'à une demi-lieue de distance au nord-ouest de Kouçinagarî, une ville du pays des Mallas, qui à cette époque appartenait encore à l'empire de Koçala; c'est là qu'il se couche dans un bois sous un arbre nommé çâlas (shorea robusta) et qu'il rend le dernier soupir, ou, comme s'expriment les traditions, que, devenu un Bouddha parfait, il passe au Nirvâna. D'après les données Singhalaises, Çâkyamouni mourut dans la huitième année d'Adjâtaçâtrou, roi de Maghada, au printemps de 541 avant notre ère.

Pour les données concernant la dernière partie de la biographie, Barthélemy Saint-Hilaire [1]) s'en est tenu principalement aux détails quelque peu obscurs, qui se trouvent dans le journal de voyage de Hiouen-Thsang. Lassen [2]) suit les sources que Turnour [3]) a extraites des écrits Singhalais, et nous donne un récit légèrement modifié des dernières semaines de la vie de Çâkyamouni. Arrivé tout épuisé à Kouçinagarî, il se serait fait dresser un lit par Ananda, son cousin, pour y attendre sa fin; il se sentait cependant encore assez fort pour donner audience à tous les admirateurs, que le bruit de son arrivée avait fait sortir de la ville vers lui et qui venaient lui apporter leurs hommages. D'après cette même tradition, c'aurait été là, et non pas à Vaiçâli, qu'il aurait consacré Soubhadra à la haute dignité spirituelle. Huit jours plus tard les funérailles eurent lieu; c'étaient des pompes vraiment royales; un des disciples les plus célèbres de Çâkyamouni, Kâçyapa, qui était venu de Râdjagriha, sitôt qu'il

1) *Du Bouddhisme*, p. 79—81.
2) *Indische Alterthumskunde*, II p. 74, 75.
3) *Journal of the Asiatic Society of Bengal.* VII.

eut appris la triste nouvelle, s'était chargé de diriger les funérailles de son maître. Après que le corps eut été brûlé, on rassembla les restes et les enferma dans une urne d'or. De différents côtés on vint réclamer la possession de ce précieux trésor sur lequel les habitants de Kouçinagarî prétendaient avoir des droits exclusifs. Et il est probable, qu' immédiatement après la mort de celui dont toute la vie avait prêché la concorde, l'amour et la paix, on aurait soulevé une lutte sanglante sur la possession de ses cendres, si un Brahmane n'avait pas été assez heureux pour faire accepter un compromis, en vertu duquel les restes du défunt furent répartis en huit parties égales et confiés à la garde de huit villes, parmi lesquelles était aussi Kapilavastou.

Voyons maintenant ce que nous pourrons retrouver de cette partie de la biographie de Siddhârtha ou plutôt de Çâkyamouni, sur les bas-reliefs que nous avons encore à passer en revue, pour autant qu'ils appartiennent à la série que nous avons traitée. Ces bas-reliefs sont représentés sur les Pll. LXXXIII à CXXXV nos. 135—239.

Pll. LXXXIII, 135; LXXXIV, 137 et LXXXV, 139. Çâkyamouni se dirigeant vers Vaiçâli reçoit des cadeaux et des hommages de la part des habitants des différents endroits, où il s'arrête pendant quelque temps. Sur le premier tableau sa coiffure n'a pas encore la forme que lui prête le tableau suivant et qu'elle conserve aussi sur les autres; on dirait plutôt — et cette supposition s'accorde aussi parfaitement avec l'état de transition où il se trouve dans les premiers jours depuis qu'il s'est coupé les cheveux, — qu'il porte ici la coiffure d'un Bhikshou. Le coussin ou le piédestal de lotus, sur lequel il se tient, est la marque incontestable de sa haute dignité, tandis que les arbres, les animaux, les rochers et les grottes qui l'entourent (la forme des rochers et des grottes doit plutôt être devinée qu'elle n'est distinctement marquée) servent à nous apprendre, qu'il aime à se retirer dans les lieux solitaires et à s'absorber dans des méditations et des spéculations d'éremite.

Ceux qui viennent offrir leurs cadeaux au jeune pénitent, sont en premier lieu des hommes de condition. Inutile d'observer expres-

sément, que plusieurs détails de ces tableaux doivent être pris dans un sens symbolique. L'autel d'où s'élève une flamme ne renferme pas de l'encens; il n'est que le symbole des hommages que reçoit Çâkyamouni. Les cadeaux se composent de fleurs, de fruits et d'autres aliments, auxquels est ajouté un vêtement. Ce vêtement est le premier cadeau qu'on lui offre, et se rapporte peut-être à une tradition quelque peu modifiée. Çâkyamouni n'avait il reçu peut-être du chasseur dont il avait pris les vêtements, que la tunique, ou sarong, et la ceinture que nous le voyons porter ici? Il serait permis alors d'en conclure, qu'on lui apporte ici comme premier cadeau le manteau, le vêtement indispensable du pénitent, dont nous le voyons revêtu sur tous les autres tableaux.

Pl. LXXXIV, 137. Çâkyamouni, orné maintenant de tous les insignes du Bouddha, ayant l'auréole derrière sa tête, reçoit ici les hommages d'un nombre considérable d'hommes distingués. On ne lui apporte pas maintenant des cadeaux; mais le nécessaire ne lui manque pas; car il se trouve quelques grands vases remplis de vivres dans une grotte non loin des rochers.

Pl. LXXXV, 139. Des femmes aussi, probablement des femmes de Brahmanes, à en juger d'après leur coiffure et d'après leurs autres attributs, spécialement les chapelets, se rendent vers le pénitent et lui offrent des cadeaux.

Pl. LXXXVI, 141. Les Brahmanes eux-mêmes se rendent dans le même but vers Çâkyamouni, suivis de leurs disciples.

Pl. LXXXVII, 143. Çâkyamouni se trouve dans l'école d'Arâtâ Kâlâma à Vaiçâli. La supériorité de Çâkyamouni par rapport aux autres Brahmanes est indiquée par l'élévation plus grande de son siége; dans son voisinage immédiat nous voyons le chef de cette école, le Brahmane Arâtâ Kâlâma, qui s'entretient sérieusement avec son nouveau disciple; cinq autres Brahmanes écoutent cet entretien avec intérêt, un sixième semble écouter avec en peu d'impatience. Chacun d'eux occupe une loge taillée dans la roche ou construite de blocs de rocher; trois d'entre eux ne semblent pas encore être arrivés complètement à la dignité de Brahmanes, et ont l'air de se préparer à ce rang comme des novices ou des Brahmatcharis.

Pl. LXXXVIII, 145. Çâkyamouni est arrivé à Râdjagriha en Magadha; des esprits célestes se joignent aux habitants pour lui témoigner leur admiration. L'édifice qui se trouve à gauche du spectateur, doit représenter la ville ou le palais du roi Bimbisâra; c'est ce roi et sa femme que nous pouvons reconnaître dans les deux principaux personnages vêtus en prince qui se tiennent debout, et dont le rang se devine aussi par les insignes que porte leur suite. Il est impossible de retrouver un personnage spécial dans la femme peu vêtue ayant la tête découverte, qui est agenouillée devant Çâkyamouni.

Pl. LXXXIX, 147. Çâkyamouni s'est retiré dans la solitude non loin de la ville sur la pente du Pandava, et se voue là à ses spéculations, n'ayant pour demeure qu'une loge ou lieu de retraite dans le centre de la forêt. Des habitants des environs, tous hommes de condition, lui apportent des cadeaux. A sa droite se trouve la cruche d'eau dont se servent les religieux mendiants. L'attitude des différents animaux qui l'entourent doit représenter le repos, la concorde et la paix qui règnent dans les alentours.

Pl. XC, 149. Çâkyamouni s'entretient avec Roudraka, le chef de l'école des Brahmanes de Râdjagriha et avec ses élèves, parmi lesquels les deux qui se trouvent le plus à distance semblent être encore des novices. Nous croyons pouvoir reconnaître le chef de l'école, Roudraka lui-même, dans le Brahmane qui est assis auprès de Çâkyamouni, et qui seul prend part à l'entretien, tandis que les autres ne font qu'écouter; il nous faut faire ici la même observation que pour le bas-relief précédent au sujet des animaux qui peuplent le tableau.

Pl. XCI, 151. Çâkyamouni s'entretient avec les cinq disciples de l'école de Roudraka, qui s'attacheront à lui pour le suivre vers un endroit isolé sur la montagne Gâya. L'eau qui se trouve à droite du spectateur montre que nous sommes ici sur les bords du Nairandjâna, qui coule près de Râdjagriha.

Pl. XCII, 153. Çâkyamouni, suivi de ses cinq disciples, a quitté le Gâya, pour se rendre dans les environs d'Ourouvilva, village situé sur le Nairandjâna; il a commencé à vivre en ascète;

à se livrer à des jeûnes et à des macérations; une conversation très animée l'occupe lui et quelques-uns de ses compagnons; peut-être s'entretiennent-ils de la vanité d'une vie comme celle qu'ils ont menée environ six ans de suite, et avec laquelle il se propose sérieusement de rompre désormais.

Pl. XCIII, 155. Çâkyamouni, abandonné par ses cinq disciples, reste seul à Ourouvilva pour se vouer à des méditations sérieuses, bien qu'il ait renoncé à l'ascétisme rigoureux du premier temps. Il est hautement considéré par les habitants de cet endroit et des environs; des foules nombreuses affluent vers lui pour recueillir de sages enseignements de ses lèvres et pour l'honorer de cadeaux. Une femme, agenouillée devant lui sur un coussin, est venue lui apporter un grand vase rempli de fleurs; le costume et les attributs de cette femme, ainsi que la suite nombreuse de femmes qui l'accompagne, pourraient nous faire penser ici à la visite d'une princesse, tandis que l'auréole lui donnerait en même temps un caractère de sainteté. Mais il est possible, que l'artiste ait voulu exprimer simplement des hommages que viennent lui rendre en général des femmes de condition et de vertu.

Pl. XCIV, 157. Çâkyamouni s'entretient avec une quinzaine d'hommes distingués, peut-être des princes, ce que les coiffures qui ornent leur tête permettent de supposer.

Pl. XCV, 159. La même scène ou du moins une scène du même genre.

Pl. XCV, 161. Çâkyamouni, qui s'est mis en voyage, est arrivé dans un endroit désert, situé dans une forêt près d'une ville, ce qu'indiquent les édifices qui se trouvent à gauche du spectateur; peut-être est-il retourné à Ourouvilva, après s'être arrêté peu de temps ailleurs. Si cette idée est exacte, la femme qui lui offre une large coupe, remplie probablement de lait, peut fort bien être Soudjâtâ, la fille du chef de cette ville, qui est allée à la rencontre du saint homme accompagnée de quatre amies. Ce qui doit paraître étrange, c'est que sur ce tableau, pas plus que sur les quatre bas-reliefs qui suivent, Çâkyamouni n'est placé sur le coussin de lotus. On pourrait en

conclure, que l'artiste qui a projeté les tableaux n'a pas voulu l
accorder ce signe distinctif du caractère divin, à cause des dout
et des luttes morales où il se trouvait engagé depuis quelq
temps. Mais ce qui s'oppose à une telle explication c'est que
coussin de lotus manque également sur le tableau qu'on trou
Pl. CXXIV, 217, tandis que là au moins ce motif ne saura
être allégué. Peut-être le plan de l'architecte laissait-il quelq
liberté sur ce point; peut-être aussi nous faut-il penser ici à u
omission de la part du sculpteur.

Pl. XCVII, 163. En poursuivant sa route Çâkyamouni lon
avec sa suite les bords d'une rivière, peut-être les bords
Gange ou du moins de quelque autre fleuve désigné par les feu
les de lotus qui flottent sur l'eau et par les fleurs de lotus q
s'élèvent; une femme de condition lui fait un accueil hospitali
dans sa maison.

Pl. XCVIII, 165. Dans un autre endroit six hommes de co
dition le visitent dans le désert qu'il traverse, et lui apporte
des vêtements et des cadeaux. Faudrait-il trouver ici un souv
nir tiré d'une tradition modifiée et rapporter ce détail à
renouvellement de costume? S'il en est ainsi, il n'est pas a
prendre lui-même les pièces dont il a cousu son nouveau vê
ment dans le tombeau de l'esclave de Soudjâtâ, mais elles o
été rassemblées par d'autres.

Pl. XCIX, 167. D'après une tradition que mentionne Val
tijn [1]) Çâkyamouni arriva aussi un jour chez une princesse qui
mit à cuire pour lui le lait de mille vaches, auquel elle mêla
riz et dont elle fit ensuite un gâteau qui suffit à le nour
pendant quarante-neuf jours. Il est assez probable que cet é
nement nous est représenté sur le tableau que nous avons
sous les yeux. Çâkyamoumi est assis sur une espèce de trô
couvert d'un dais léger; sur l'arrière-plan nous distinguons de l
à gauche le palais de la princesse; les serviteurs de la dame s
occupés à préparer le gâteau. Tout à fait à droite du spectat
la casserole qui contient le gâteau, est placée sur un trép

1) Valentijn *Oud- en Nieuw Oost-Indien* Vol. V, 2e section p. 373.

au-dessus d'une flamme bien vive. Nous trouvons ensuite le gâteau entre les mains des deux femmes qui sont assises aux deux côtés du feu, puis entre les mains d'une autre femme, la seconde de celles qui sont à genoux derrière la princesse, et enfin entre les mains de la princesse elle-même; quatre actes divers qui se suivent, sont représentés par conséquent sur un seul et même tableau. Quant aux objets qui se trouvent sur l'arrière-plan sous la galerie ouverte ou du moins assez près du pendopo, il faut y voir des drapeaux que portent les hommes de la suite de la princesse.

En mettant le nombre des bas-reliefs qui nous restent encore, en regard des faits que nous avons appris à connaître jusqu'ici par les traditions écrites relatives aux derniers événements de la vie de Çâkyamouni, nous arrivons à la conclusion, que ceux qui ont projeté les tableaux de Bôrô-Boudour, ont pu disposer de sources bien plus riches et plus abondantes que celles dont nous avons à nous contenter. Il est bien difficile de retrouver des événements connus dans les scènes que nous avons ici devant nous. Nous pouvons dire d'une manière générale, qu'elles nous représentent le maître en des lieux divers, ou faisant quelque voyage vers des contrées lointaines, se préparant à sa tâche comme pénitent, et étant partout un objet d'hommages et de vénération. Nous avons raconté plus haut, que Çâkyamouni n'a commencé sa prédication publique, qu' après avoir reçu sous l'arbre Bodhi la conviction certaine, qu'il avait acquis la dignité du Bouddha parfait; nous avons raconté également, qu'il a commencé par prêcher sa doctrine à ces cinq anciens disciples. Cependant nous avons ici devant nous une grande série de tableaux, où il est difficile de reconnaître autre chose qu'un prédicateur; il faut donc bien admettre, que Çâkyamouni, après le départ de ses disciples, a continué encore pendant assez longtemps à habiter Ourouvilva; qu'il est parti de là pour faire ses voyages, et qu'il les a continués après qu'il fut arrivé à la dignité d'un Bouddha. Il est certes bien difficile de répartir tous les événements que nous représentent plus de trente bas-reliefs avant qu'ils arrivent à l'entre vue du maître et de ses anciens élèves à Bénarès, — de répar-

tir, dis-je, tous ces événements sur l'espace de temps relativement court qui s'est écoulé entre le jour auquel ces cinq compagnons l'ont quitté et le jour où il les a revus. Voilà pourquoi nous inclinerions à supposer que les constructeurs de Bôrô-Boudour aient consulté d'autres sources que celles que nous connaissons, et que d'après ces sources-là la conversion des disciples qui l'avaient abandonné, ait eu lieu beaucoup plus tard, lorsque Çâkyamouni avait commencé et poursuivi sa prédication publique depuis plusieurs années et en plusieurs endroits. Il en résulterait, que cet événement, qui a réuni le maître avec ses anciens compagnons de pénitence, n'eût eu lieu qu'à la fin de sa longue vie. Nous pouvons amoindrir du reste la difficulté qui provient du nombre des faits représentés, en admettant, que l'intention de l'artiste n'ait pas été de reproduire des événements précis et authentiques, mais d'exprimer par une série de tableaux divers et variés l'idée générale de l'influenee toujours plus grande et toujours plus étendue qu'exerçait l'enseignement du maître. Voilà bien au moins ce qu'il nous faut admettre, toutes les fois que nous rencontrons Çâkyamouni en compagnie de ceux qu'on appelait les Nâgas, c'est-à-dire les habitants de pays lointains situés au delà de la mer, dont la fantaisie populaire avait fait des êtres dangereux, doués d'un pouvoir surnaturel, et qui se distinguent sur les bas-reliefs par leur chevelure de serpents. Si l'on veut faire passer les fréquents voyages, qui eurent lieu avant qu'il rejoignît ses cinq anciens élèves, pour des voyages entrepris par le prédicateur dans le but de prêcher ses idées, alors on pourrait trouver encore une autre solution. On pourrait admettre en effet, que pendant ces premiers temps sa prédication fût dirigée d'une manière générale contre les défauts et les vices de ses contemporains, et qu'elle ait voulu combattre les préjugés et les abus régnants, tandis que plus tard seulement Çâkyamouni aurait commencé à prêcher le système qu'il avait adopté après des mûres réflexions, les vérités qu'il avait trouvées et les préceptes qu'il en avait déduits. Les cinq disciples auraient donc toujours été les premiers, auxquels Çâkyamouni eût fourni l'occasion de s'engager dans le chemin du salut et d'obtenir le bonheur suprême.

C'est seulement sous le bénéfice de l'une ou de l'autre de ces acceptions, que nous voyons moyen de résoudre la contradiction qu'il y a entre les traditions écrites qui nous sont connues, et celles qu'ont consacrées les bas-reliefs, ou de rétablir l'ordre dans la succession des faits. Quoiqu'il en soit, nous rencontrons toujours Çâkyamouni, soit assis, soit debout en compagnie de personnages de rang divers avec lesquels il s'entretient ou qui viennent lui faire visite, qui vont à sa rencontre ou qui l'accueillent dans ses voyages. Il semble assez naturel de supposer que toutes les fois qu'il est assis, nous devions songer à un séjour dans un seul et même lieu pendant les quatre mois de la saison pluvieuse, tandis que les bas-reliefs où il est debout se rapporteraient alors plutôt à ses voyages et aux tournées qu'il fait d'un endroit à l'autre.

Pl. C, 169. Çâkyamouni se trouve près du bord d'une rivière; sa main droite tient le vase destiné à recueillir des dons, tandis que quatre hommes de condition sont agenouillés devant lui dans une attitude respectueuse; les arbres et les rochers nous transportent ici dans une forêt. Si l'original est conforme au dessin que nous en possédons, en ceci que le second des hommes prosternés y porte aussi des serpents enroulés dans sa chevelure, alors nous pourrions songer déjà ici à une visite de Nâgas ou à un voyage à travers un de leurs pays lointains.

Pl. CI, 171. Un tableau tout à fait symbolique qui doit exprimer cette idée: Çâkyamouni, le futur Bouddha parfait, reçoit les hommages d'êtres divins et puissants. Debout sur son coussin de lotus il traverse la mer, dont les bords sont désignés à quelque distance par des arbres et par les formes conventionnelles de rochers. A droite du spectateur deux grands serpents ou Nâgas, les habitants de l'océan, lèvent la tête des profondeurs de la mer; à gauche trois esprits marins tombent à genoux sur les vagues, et offrent dans de petites boîtes les choses précieuses que produit leur pays au religieux qui traverse leur royaume; des esprits célestes enfin, portés par les nuages, ou de pieux habitants de la terre, mais qui par la pénitence, par les macérations et par l'abstinence ont acquis un pouvoir surnaturel,

répandent leurs dons, des fleurs et des couronnes sur Çâkyamouni. Parmi ces personnes qui se balancent dans les nuages, se trouvent aussi deux pieux Brahmanes. Des couronnes, des fleurs de lotus et d'autres fleurs descendent comme une pluie sur le voyageur et autour de lui. Ce que l'artiste a voulu indiquer par l'objet de forme hémisphérique qui se trouve près du rivage derrière Çâkyamouni, n'est pas bien clair; mais il n'est pas nécessaire pour bien comprendre la pensée qu'exprime tout ce tableau, d'avoir trouvé la signification de cet objet. Assurément, ce dernier bas-relief (et le dessin suffit déjà en lui-même pour nous en convaincre) est un des plus beaux de tous ceux que nous ont conservés les parois de Bôrô-Boudour, sous le rapport tant de l'idée que de l'exécution; des critiques compétents prétendent, que l'original peut parfaitement être comparé aux meilleures productions de l'art grec.

Pl. CII, 173. Çâkyamouni se trouve dans le domaine des puissants et des sauvages Nâgas, que distinguent de nouveau les serpents dans leur chevelure. Les lignes ondulées qui se trouvent au premier plan au milieu, semblent indiquer ici de l'eau; alors il est possible que l'ensemble doive nous représenter une île, bordée de rochers et habitée par les Nâgas, qui ont orné le débarcadère d'une masse de pavillons et qui ont disposé un trône magnifique avec un coussin à l'honneur du pieux visiteur de la contrée. Une des quatre femmes s'est rendue à l'extrémité des bords pour faire accueil à l'illustre étranger. Le voyageur porte ici encore dans la main droite la boîte destinée à recueillir des dons; mais le coussin de lotus sur lequel il se tient d'ordinaire, est remplacé ici par un objet dont les contours ne sont pas très précis, qui a un peu la forme d'un croissant, et dans lequel nous serions assez disposés à reconnaître une petite barque ou quelque autre petit navire, si la forme ne différait pas tant de celle des autres navires que nous rencontrons ailleurs sur les bas-reliefs.

Pl. CIII, 175. Çâkyamouni s'est établi pour quelque temps dans le pays des Nâgas, et comme toujours il a choisi un endroit isolé, situé dans la forêt et entouré de rochers. A sa

gauche un lion est assis dans une caverne; à sa droite trois femmes distinguées du pays des Nâgas viennent lui rendre hommage. Ici encore il faut transporter le théâtre de l'action sur les bords d'un fleuve ou d'un lac; voilà au moins ce que nous devons conclure des poissons qui se trouvent près de ces femmes. L'eau, dans laquelle ils nagent, semble sortir des rochers; près de ces rochers une porte artificielle ouvre l'accès d'une enceinte. Nous n'osons attribuer une signification déterminée aux crocodilles ou aux caïmans qui se trouvent sur la porte.

Pl. CIV, 177. Çâkyamouni est toujours encore établi dans le pays des Nâgas et y continue son oeuvre de conversion. Le roi des Nâgas, accompagné d'un de ses courtisans, est assis sur un banc à l'ombre d'un arbre, non loin de la maison entourée d'une clôture où nous voyons ses femmes. Trois des habitants les plus distingués se sont rendus ici encore au bord d'un cours d'eau, pour apporter leurs dons au prédicateur, qui s'est retiré sur l'autre bord sous un arbre entouré de rochers.

Pl. CV, 179. Çâkyamouni, accompagné de ses disciples, se trouve dans un bois. Comme ses sectateurs, debout ou à genoux, se trouvent placés sur une élévation, il y a lieu d'en conclure que l'artiste leur attribue déjà une certaine dignité. Il est évident que ces hommes sont divisés en deux groupes. Le vrai sens du tableau n'est pas bien clair. L'homme qui se tient à genoux à droite du prédicateur, a l'air d'avoir découvert un nid d'oiseaux dans l'herbe longue. Peut-être Çâkyamouni emprunte-t-il à cet incident un sujet d'enseignement pour ses disciples.

Pl. CVI, 181. Çâkyamouni, continuant toujours ses voyages à travers des pays étrangers et suivi de ses disciples, reçoit les hommages des habitants distingués, qui se caractérisent surtout par leurs coiffures nattées et parmi lesquels nous trouvons de nouveau des hommes et des femmes du pays des Nâgas. Ici encore nous avons devant nous un tableau, exprimant sous forme d'allégorie et d'une manière générale l'adoration dont Çâkyamouni est l'objet jusque dans les pays lointains de la part des habitants sauvages, ou bien dans des pays où l'on voue un culte exclusif aux dieux du Brahmanisme.

C'est à ce culte-là que se rapportent les emblèmes qui sont portés comme des enseignes et que nous pouvons appliquer plus spécialement au culte de Viçnou; quant aux habitants du pays des Nâgas, nous les reconnaissons ici encore aux serpents qui s'enroulent autour de leur tête. Les deux groupes se distinguent aussi l'un de l'autre par la forme des pavillons ou des drapeaux qu'ils ont plantés derrière eux dans le sol. Les guirlandes de feuilles ornées de fleurs ont aussi une signification purement symbolique.

Pl. CVII, 183. Un autre tableau purement symbolique. Sept arbres, dont trois se trouvent au premier plan, tandis que deux autres se rapprochent un peu plus du fond et que les deux derniers occupent tout à fait l'arrière-plan. Des deux côtés de chacun des arbres que nous avons mentionnés en premier lieu, se trouve un personnage agenouillé ou assis et un autel d'où s'élève une flamme. Devant ces arbres nous voyons une coquille remplie de fleurs et placée sur un piédestal, ou bien un vase garni d'un couvercle. Les arbres ne sont pas copiés d'après nature; cependant ils sont composés en grande partie de feuilles et de fleurs qui se rencontrent dans la nature; les troncs sont ornés d'écharpes et de draperies. Les branches se terminent par des fleurs de lotus entièrement ouvertes; par-ci par-là des fleurs d'où pendent des colliers de graines, sortent des branches; chacun des arbres porte encore deux clochettes munies de battants. Au milieu des trois arbres qui se trouvent au premier plan, donc pour ainsi dire à la place d'honneur, une petite boîte garnie d'un couvercle convexe est placée sur une fleur de lotus ouverte. Sur cette boîte repose une coiffure ou une couronne de prince richement ornée. Deux des arbres qui occupent le fond et qui sont restés visibles en grande partie, ont la même couronne quelque peu modifiée et placée directement sur la fleur de lotus. Chacun des trois arbres du premier plan et des deux arbres qui suivent, est couronné en outre d'un pajong ou d'un parasol, dont le bord est orné de draperies. Près de l'arbre du milieu deux personnages expriment leur respect, l'un en se prosternant, l'autre en joignant les mains; quant aux deux personnages à

droite du spectateur, dont l'un est assis, tandis que l'autre, une femme qui apporte son offrande dans un vase, est agenouillée, ils ont l'air de s'entretenir ensemble. L'un des deux qui se trouvent à gauche et qui sont à genoux l'un et l'autre, porte un vase ou une bouteille remplie d'eau sacrée (eau du Gange?), tandis que l'autre a l'air de prendre un peu d'encens d'un vase et de le jeter dans la flamme.

Nous avons déjà rencontré quelquefois de ces arbres fantastiques ou mystiques, que dans la suite nous rencontrerons exclusivement sur les galeries supérieures. Ces arbres doivent exprimer la supériorité de la doctrine du Bouddha et représentent en premier lieu le Bodhidrouma ou figuier sacré, la ficus religiosa ou le Waringie, sous laquelle Çâkyamouni arriva à se sentir un Bouddha parfait, et ensuite les arbres des demeures célestes du séjour des Bouddhas, ou pour mieux dire des Bodhisattvas ou futurs Bouddhas. Il est possible, que pour les arbres, qui sont tous distingués par un parasol, le nombre de cinq doive être mis en rapport avec les cinq Anoupapadakas (Bouddhas sans parents), ou Bouddhas Dhyânis (Bouddhas de la contemplation) qui, d'après l'école théiste du Népâl, furent créés par Adibouddha, et avec leurs cinq Bodhisattvas. Si l'on veut admettre que les arbres soient distingués tous les sept par le parasol (il faut supposer alors que les parasols des deux derniers arbres soient cachés par les autres), alors chacun des arbres peut représenter l'un des sept Mânouchis ou Bouddhas humains, dont les trois premiers appartiennent à des périodes qui ont précédé la génération actuelle, tandis que les quatre qui restent sont apparus dans notre période actuelle, dans laquelle Çâkyamouni est le quatrième ou dernier [1]). L'idée principale du bas-relief est un hommage rendu aux arbres sacrés du Bouddhisme; on voit, que ce tableau peut parfaitement servir d'introduction au tableau suivant.

Pl. CVIII, 185. Çâkyamouni, assis sur un siége que couvre un tapis, et supporté par un coussin de lotus, dans l'attitude ordinaire d'un Bouddha. Sur le dossier du siége est placé un plan trila-

1) Voyez E. Burnouf, *Introduction à l'hist. du Buddh.* p. 116, 117.

téral d'où s'élèvent des flammes à l'endroit des bords montants; les branches d'arbre, qui s'inclinent à droite et à gauche, sont des branches du Bodhidrouma, sous lequel il arriva à la dignité du Bouddha parfait. Un homme et une femme de condition accompagnés de leur suite qui paraît appartenir également à des classes différentes, peut-être même à des royaumes différents à en juger d'après la coiffure, lui apportent leurs hommages en lui présentant les offrandes que renferment les vases placés devant eux. La femme tient dans la main un éventail qui peut lui servir à se raffraîchir, mais qui peut servir aussi à ranimer la flamme, comme c'est aujourd'hui encore l'usage.

Pl. CIX, 187. Tableau allégorique de la lutte intérieure que Çâkyamouni eut a traverser sous le Bodhidrouma. Pour comprendre ce tableau et le tableau suivant, il faut nous rappeler la tradition que nous avons citée plus haut, concernant les tentatives que fit Mâra, le mauvais esprit, pour détourner le héros de ces bons et nobles desseins, afin d'empêcher ainsi le salut du monde et l'anéantissement de sa propre influence. Çâkyamouni est sur le point d'arriver sous l'arbre saint à la dignité du Bouddha parfait. Peut-être a-t-on supprimé ici le coussin de lotus, parce que cet emblême d'éminence supérieure ne peut être son partage qu' après qu'il aura heureusement soutenu les violentes attaques. Maintenant il est assis sur un coussin de jonc en nattes, ce qui est sans doute une allusion au jonc dont il s'était fait un siége sous l'arbre. En dehors de l'auréole ordinaire qui entoure sa tête, une autre auréole beaucoup plus grande est placée derrière lui; celle-ci est entourée d'une marge de perles, d'où s'élèvent des ornements en forme de flammes. Les branches d'arbre qui descendent du sommet le long du bord de cette auréole, représentent l'arbre sacré. Il s'y trouve encore trois monstres humains ayant des griffes aux mains et aux pieds, qui doivent soutenir son siége; il faut voir dans ces monstres les puissances du mal, peut-être les convoitises de la chair, dont il a déjà triomphé. A droite et à gauche se trouvent, assis au premier plan, quelques-uns de ses sectateurs, hommes et femmes, qui ont l'air de s'être endormis, ou qui du moins ne prennent

aucun intérêt aux tentations dont leur maître est l'objet. C'est derrière ces hommes et au-dessus de Çâkyamouni lui-même que se trouve l'armée de Mâra, qui trouble continuellement le pénitent; des épées, des arcs, des flèches empoisonnées, lancées par des sarbacanes, des éclats de rochers, des lances et des branches d'arbre, voilà les armes de ses adversaires; parmi ces derniers nous trouvons aussi à droite du spectateur deux hommes amaigris, complètement nus, des symboles de passions terribles; l'un de ces derniers est tellement entraîné par la rage, qu'il essaye d'écarteler sa bouche béante avec les deux mains. Parmi les adversaires se trouvent encore deux divinités portées sur le cou de leurs serviteurs, dont l'une a vingt-deux bras, l'autre quatorze, armées d'arcs, de flèches, de glaives, de poignards, de disques, de pierres, de haches, de lances, et d'autres machines de destruction. Mais leurs attaques sont impuissantes, et les pointes des flèches nombreuses qu'on lui lance, se changent en des fleurs, tandis que les disques tombent comme des fleurs autour de lui. On est facilement tenté de voir ici une allusion à l'opposition et à la persécution, que les sectateurs du Bouddha ont dû endurer plus tard de la part des différentes sectes du Brahmanisme, surtout des adorateurs de Viçnou, de Çiva et de Kriçna. Parmi les armes du dieu qui se trouve à la droite de Çâkyamouni, celle qu'il porte dans la quatrième main droite (à compter depuis la tête) nous semble mériter une attention spéciale; nous croyons y reconnaître un ciseau ou une espèce de coin en silex, dans le genre de ceux dont tous les peuples se sont servis dans la première période de leur état inculte et comme nous en rencontrons aussi à Java sous des formes diverses. Quant au glaive que tient la première main droite près de la tête, il n'en a été taillé que la poignée et la garde; l'espace manquait pour y ajouter la lame.

Pl. CX, 189. Çâkyamouni est toujours assis sur son siége, mais cette fois-ci sur le coussin de lotus, tandis que le dossier de son trône et l'auréole derrière sa tête sont ornés, non seulement de branches d'arbre, mais aussi de fleurs; ici encore il est représenté tel qu'il s'est retiré sous le Bodhidrouma, résistant

aux tentations que lui préparent les Apsaras, les belles filles de Mâra, essayant de le distraire par la danse et par la musique. Le couple dansant qui se trouve à la gauche de Çâkyamouni, semble danser sur la mesure de la musique exécutée sous la direction d'un vieux Brahmane par quelques femmes et par un homme; les premières battent quelques instruments en métal, tandis que le dernier les accompagne sur trois tambourins. Une des Apsaras est forcée malgré elle de proclamer les louanges de celui qu'elle essaye d'entraîner au mal. Un personnage royal, assis à droite sous un arbre et sur un coussin, nous représente avec son cortège de femmes les amis et les admirateurs du maître.

Pl. CXI, 191. La lutte s'est heureusement terminée. Çâkyamouni a remporté une victoire complète, il est devenu le Bouddha parfait. Les nobles parmi les habitants de la terre et les esprits célestes portés sur des nuages, ou bien de pieux pénitents qui ont obtenu un pouvoir surnaturel, lui apportent des cadeaux de mets exquis et de fleurs et lui rendent des hommages religieux. Les deux arbres fantastiques et richement ornés, ainsi que les coquilles remplies de fleurs qui se trouvent sur des piédestaux, se rapportent à son apothéose.

Pl. CXII, 193. Cette planche nous représente encore des hommages prodigués à l'illustre pénitent par une dizaine de personnes de condition, probablement toutes des femmes, qui viennent lui offrir des mets et des fleurs. Celle d'entre les femmes qui se trouve au premier plan à sa gauche, porte dans la main droite un chandelier ou un petit autel avec une flamme qui en monte, et dans sa main gauche un éventail servant à ranimer la flamme. Au-dessus des femmes semblent flotter dans l'air des coussins de lotus et des pajongs (des parasols) avec des écharpes qui en dépendent; nous croyons devoir trouver dans ces objets une allusion à l'excellence de ces femmes, provenant du respect dont elles entourent le maître, et qui leur donne le droit de s'élever après la vie présente à un état supérieur. Il est vrai que cette manière de voir exigerait un coussin de lotus de plus; mais il ne faut pas oublier, qu'il n'était pas possible de l [illegible]

trouver de la place sans rompre l'harmonie des proportions; peut-être ce coussin est-il remplacé par les fleurs détachées qui flottent dans l'air des deux côtés des branches de fleurs qui entourent le dais. Il y a une autre interprétation, mais qui nous paraît assez improbable, c'est que ces coussins de lotus vides désigneraient les dieux du Brahmanisme abaissés et détrônés par le nouveau Bouddha.

Pl. CXIII, 195. Encore des hommages rendus à Çâkyamouni par des princes et par d'autres personnages distingués.

Pl. CXIV, 197. Çâkyamouni, qu'il nous est permis de désigner désormais par le nom de Bouddha, reçoit les hommages de personnages distingués, dont la coiffure différente (surtout la manière dont les nattes de cheveux sont tressées) peut désigner des habitants d'une autre contrée, ou bien les membres d'une certaine classe ou d'une caste spéciale. Les porte-fleurs placés à ses côtés, semblent indiquer une tentative de l'artiste de nous montrer, que les cadeaux et les offrandes que reçoit le Bouddha, augmentent toujours plus en prix et en valeur.

Pl. CXV, 199. Le Bouddha quitte son siége sous le Bodhidrouma et se met en voyage avec sa suite. Les arbres qui se trouvent à droite du trône, sont ceux de la forêt dans laquelle il s'est retiré près de Bodhimanda. Il va sans dire, que cette résidence, devenue illustre par la sainteté à laquelle le Bouddha est parvenu, est toujours représentée avec beaucoup de luxe, et garnie d'ornements symboliques qui sont modifiés suivant le goût ou l'idée de l'artiste. Les deux lions qui se trouvent debout sous le siége du trône et les deux lions bondissants qui se trouvent sous le dossier, se rapportent au surnom de Çâkyasingha ou lion de la famille des Çâkyas, que le Bouddha avait porté comme fils de Çouddhodana. Il va sans dire que son trône vide est aussi un objet d'hommages, offerts ici par un personnage qui se trouve assis à côté et qui porte dans la main un petit autel ou un chandelier d'où s'élève une flamme.

Pl. CXVI, 201. Le Bouddha qui a visité aussi pendant son voyage un endroit du pays des Nâgas, reçoit des hommages et des offrandes des habitants de ces contrées. Nous croyons devoir

reconnaître parmi les cadeaux qu'ils apportent, notamment dans l'objet porté par celui des hommes qui se trouve debout en avant de tous, un grand éventail pliant, comme on en rencontre encore actuellement dans quelques-unes des îles des Indes orientales néerlandaises. Faut-il attribuer une signification symbolique à l'enfant qui joue sur la tête de l'éléphant couché à côté du coussin de lotus du Bouddha? Nous n'oserions l'affirmer catégoriquement, mais la chose est au moins probable.

Pl. CXVII, 203. Le Bouddha continue son voyage, accompagné de ses sectateurs parmi lesquels se trouvent des hommes de condition; il arrive auprès de Brahmanes savants et pieux, qu'il rencontre dans l'endroit isolé que ceux-ci ont cherché dans la forêt, et auxquels il prêche sa doctrine.

Pl. CXVIII, 205. Il s'est arrêté de nouveau pour quelque temps dans un endroit déterminé et y est l'objet des hommages des habitants distingués, parmi lesquels se trouvent encore des Brahmanes.

Pl. CXIX, 207. Cette planche nous représente une scène plus ou moins semblable à celle du tableau précédent; mais le Bouddha y porte une autre coiffure et sa tête est dépourvue de l'auréole.

Pl. CXX, 209. Le Bouddha est occupé à enseigner ses disciples dans l'endroit où il s'est arrêté. Les arbres et les rochers indiquent toujours, que la scène se passe dans un coin isolé d'une forêt.

Pl. CXXI, 211. Ici encore il reçoit les hommages d'habitants distingués des environs. Remarquons ici, que les deux branches d'arbres, qui se trouvent au nº. 207, Pl. CXIX, se rapportent au Bodhidrouma. Il faut attribuer de même une signification allégorique aux fleurs que représente le nº. 209, Pl. CXX, comme flottant au-dessus du Bouddha, aux ornements symboliques de fleurs et de feuilles, et au parasol qui se trouvent sur le dernier bas-relief que nous examinons dans ce moment, ainsi qu'aux rubans et au parasol inachevé et par conséquent assez indistinct, que nous représente le tableau suivant. Tous ces objets servent à faire ressortir l'excellence du maître, qui nous apparaît sur la plupart de ces tableaux dans l'attitude d'un homme qui enseigne sa doctrine.

Pl. CXXII, 213. Le Bouddha prêche sa doctrine; des esprits célestes portés par les nuages lui apportent des cadeaux, tandis que des fleurs tombent du ciel à côté de lui.

Pl. CXXIII, 215. Le Bouddha prêche ici devant des personnages de maison royale qui viennent le visiter, accompagnés de leur suite. Le parasol et l'émouchoir qui se trouvent derrière son trône, sont les insignes de sa dignité royale; c'est dans des intentions semblables que ces mêmes objets, ainsi que l'éventail composé de plumes de paon, sont représentés derrière les visiteurs augustes.

Pl. CXXIV, 217. Le Bouddha s'est de nouveau remis en voyage et continue sa prédication dans d'autres endroits; cette fois-ci il enseigne non loin d'un temple. Le coussin de lotus manque de nouveau ici, peut-être par suite d'une inexactitude de l'artiste.

Pl. CXXV, 219. Le Bouddha, arrivé dans une forêt, y prêche sa doctrine à trois hommes de la classe inférieure. Le parasol est porté ici après lui par un personnage de condition.

Pl. CXXVI, 221. Il s'établit pour quelque temps dans le pays des Nâgas, où sa doctrine trouve un accès facile et un accueil général, et où on l'honore par toute espèce de cadeaux. L'homme qui porte le parasol et l'émouchoir est lui-même un des habitants du pays des Nâgas.

Pl. CXXVII, 223. Le Bouddha prêche ici, assis sur son trône dans une espèce de pendopo, devant quelques hommes et quelques femmes, qui lui ont apporté un grand nombre de cadeaux. Un édifice (un temple?) qui se trouve à quelque distance, semble indiquer, que le maître se trouve maintenant dans une ville.

Pl. CXXVIII, 225. Le Bouddha, accompagné d'un des habitants du pays des Nâgas qui le suit comme son serviteur, est parti vers une autre contrée, où il est reçu par les habitants tant hommes que femmes, et où on lui a dressé un trône magnifique. Les deux lions qui se trouvent devant le trône, les éléphants couchés et les lions qui sont assis sur la tête de ces derniers, placés contre le dossier, ont de nouveau

une signification symbolique. Il semble que sur le point le plus élevé du dossier repose une grande auréole, composée d'un disque avec des rubans ou des écharpes déroulées.

Pl. CXXIX, 227. Le Bouddha enseigne de nouveau une foule nombreuse d'auditeurs, hommes et femmes, qui lui apportent toute espèce de cadeaux. On dirait qu'un des hommes est occupé à enduire le dossier du trône d'une certaine matière, qu'il prend avec une brosse dans une petite cuvette. Peut-être cet acte se rapporte-t-il à la couleur jaune, dont on a souvent l'habitude d'enduire les images en signe de culte.

Pl. CXXX, 229. Le Bouddha est en route pour Bénarès, pour y chercher les cinq anciens disciples qui se sont éloignés de lui à Ourouvilva; il s'est rendu à l'autre bord du Gange dans un pont flottant, tandis que ses disciples, parmi lesquels se trouvent quelques Brahmanes restés seuls, le regardent partir.

Pl. CXXXI, 231. Arrivé dans les environs de Bénarès il y est accueilli avec beaucoup d'empressement et apprend que ses anciens disciples se sont établis dans le voisinage. Quant à l'édifice qui se trouve à la droite du spectateur, et qu'un gardien placé sous une galerie semble surveiller, nous aimons mieux y voir un magasin de vivres qu'une maison ou un temple; quoiqu'il en soit de ce dernier détail, il faudra bien y voir un indice de la proximité d'une grande ville.

Pl. CXXXII, 233. Le Bouddha trouve ses cinq anciens disciples, qui reçoivent sa doctrine avec empressement et qui deviennent pour toujours ses sectateurs.

Pl. CXXXIII, 235. Le Bouddha s'est installé de nouveau dans un endroit, que l'artiste a voulu préciser, pour y prêcher. Nous avons probablement devant nous une des résidences d'été qui ont été construites pour lui et pour ses disciples. Parmi ses auditeurs on remarque cinq Bhikshous assis tout près de lui; c'est dans ces personnages que nous croyons devoir retrouver les cinq Brahmanes pénitents dont il était question tout à l'heure, mais qui ont accepté maintenant le costume et la coiffure des religieux Bouddhistes.

Pl. CXXXIV, 237. Il semble, que l'artiste qui a projeté la

sculpture des bas-reliefs de Bôrô-Boudour, suivant une tradition différente, ait regardé la conversion des cinq anciens disciples comme un dernier acte, comme le triomphe suprême du maître. Le présent bas-relief nous représente en effet d'une manière symbolique la mort du Bouddha ou son entrée dans le Nirvâna. Le Bouddha est assis sur un coussin de lotus, qui n'est plus soutenu cette fois-ci par un trône mais par des feuilles de lotus; son attitude est celle d'un homme qui est entièrement absorbé dans la méditation ou plutôt plongé dans une absence totale de vie consciente. Des fleurs sacrées de lotus s'élèvent du sol tout autour de lui. Deux Bhikshous le lavent avec l'eau sacrée du Gange, qu'ils versent sur son corps en vidant des vases; trois autres Bhikshous apportent des offrandes, et jusqu'aux habitants du pays des Nâgas, peut-être même les Nâgas ou esprits serpents eux-mêmes, témoignent leur profond respect; l'un deux qui porte le parasol du Bouddha, appartient nécessairement à sa suite.

Pl. CXXXV, 239. Le Bouddha est entré dans le Nirvâna; les hommes de condition qui sont assis à sa gauche sur la terre, les Bhikshous ou moines mendiants qui se trouvent à sa droite, et les esprits célestes l'honorent de cadeaux. Un des Bhikshous, assis le plus près du maître semble lire dans une feuille de lontar qu'il tient dans la main gauche.

DEUXIÈME GALERIE; PAROI POSTÉRIEURE, SÉRIE INFÉRIEURE.

Nous avons donc terminé notre tournée le long de la série supérieure des bas-reliefs qui couvrent la paroi postérieure des quatre faces de cette galerie; passons maintenant à la série inférieure en observant le même ordre que nous avons suivi jusqu'ici. Nous commencerons ainsi par l'entrée qui se trouve à l'Est et nous continuerons notre tournée à gauche, jusqu'à ce que nous arrivions de nouveau à notre point de départ, c'est-à-dire au dernier des cent quatorze bas-reliefs qui sont restés visibles, sur les cent vingt qu'on y a trouvés autrefois.

Il serait assez naturel de supposer que cette seconde série renfermât la suite de l'histoire du Bouddha ou bien des événements qui se trouvent en rapport avec cette histoire; peut-être aussi faut-il s'attendre à des scènes plus détaillées ou modifiées de sa vie, puisées dans des traditions qui s'écartent des sources qu'on avait consultées pour la série supérieure. Mais nous ne rencontrons sous ce rapport que des déceptions. Impossible de trouver le moindre rapport entre le dernier bas-relief de la série supérieure et le premier de la série inférieure; et lors même qu'il ne semblerait pas impossible en soi, d'admettre un certain rapport entre quelques-uns des tableaux correspondants des deux séries, il faut avouer cependant, que nous perdons bientôt le fil qui devrait nous guider ici. Nous ne trouvons pas même que les tableaux de la série inférieure soient assez reliés ensemble pous nous y faire reconnaître une histoire continue, et il n'y en a que très peu qui nous permettent de supposer entre eux un rapport un peu proche. Nous examinerons rapidement ces bas-reliefs, nous arrêtant seulement un peu plus à ceux qui présen-

tent quelques détails remarquables. La série supérieure nous a déjà assez appris du reste, sur la nature des scènes que nous rencontrons sur les parois de Bôrô-Boudour; il nous paraît donc inutile d'entrer toujours de nouveau dans des explications et des commentaires, lorsque nous retrouverons des scènes dans le genre de celles que nous avons déjà examinées et décrites. Les bas-reliefs de cette série sont représentés par les planches XVI à CXXXV, et sont marqués par des chiffres pairs.

Pl. XVI, 2. Un prince et son épouse assis dans un pendopo non loin de leur palais, reçoivent les hommages d'un grand nombre de personnes de condition, parmi lesquelles se trouvent des guerriers distingués; la feuille de pisang, le parasol, l'émouchoir et les grands éventails de plumes de paon montrent, que les étrangers appartiennent à la caste la plus élevée.

Pl. XVII, 4. Un homme de condition avec sa suite dans laquelle se trouve un guerrier. Devant lui un veillard, appuyé sur un bâton marche en chancelant, tenant dans sa main droite un instrument étrange qui ressemble bien un peu aux crampons dont on se sert actuellement; tous se dirigent vers un endroit rocailleux dans la forêt, où quelques biches sont paisiblement couchées.

Pl. XVIII, 6, et XIX, 8. Peut-être y a-t-il quelque rapport direct entre ces deux bas-reliefs. On dirait au moins qu'ils représentent des situations consécutives des mêmes personnages. Le premier représente à droite du spectateur un soldat armé d'un arc et de flèches, tandis qu'un adorateur des Nâgas, qu'on reconnaît aux serpents qui s'entortillent dans sa coiffure, s'agenouille devant lui dans une attitude de suppliant. Le groupe qui suit à gauche, nous montre le même guerrier à côté d'un étang rempli de fleurs de lotus, et au milieu de l'étang l'adorateur des Nâgas, dormant et la tête appuyée sur la main droite. Il semble que le gardien, touché du sort de l'homme qui implorait sa pitié, lui ait ouvert un asyle dans cet étang. Ensuite nous voyons, toujours dans la même forêt, un veillard, ayant un peu le même costume que celui qui portait l'instrument étrange sur l'autre bas-relief, accroupi près d'une grande cuve ou d'une

large pierre sur laquelle il a allumé des morceaux de bois dont la flamme s'élève bien haut. Peut-être faut-il trouver dans un quatrième groupe le même homme, apportant des nouvelles ou demandant des ordres à un personnage de condition qui est assis dans un pendopo; la coiffure un peu différente pourrait seule faire douter de l'identité.

Pl. XIX, 8 nous montre une foule d'adorateurs des Nâgas; à droite se trouve un de leurs princes ou chefs avec sa femme, donnant l'un et l'autre leurs ordres à deux de leurs serviteurs qui sont assis à côté du pendopo; l'autre côté du bas-relief représente ces serviteurs occupés à offrir les cadeaux de leurs maîtres à un prince Indien. La fleur de lotus fermée que l'homme de condition qui se trouve auprès du prince, tient à la main, se rapporte peut-être à l'adhésion que le prince a donnée à la vraie doctrine; il faudrait en conclure que nous avons ici devant nous une ambassade d'incrédules, ou du moins de tribus qui n'ont pas encore été converties au Bouddhisme, envoyée à un prince Brahmane ou Bouddhiste.

Pl. XX, 10. Un pénitent ou un mendiant Brahmane, qu'on reconnaît comme tel à ses cheveux nattés, à son état de nudité complète et à sa maigreur, est assis dans sa retraite; son disciple se trouve à quelque distance devant lui. Un peu plus loin une femme se tient près d'un étang entouré de fleurs de lotus, et au-dessus d'elle six femmes, dont trois semblent trahir par leur coiffure leur condition plus élevée, s'éloignent en volant. Nous n'osons affirmer que l'étang soit le même de tout à l'heure.

Pl. XXI, 12. Un homme de condition, accompagné de sa suite, reçoit des hommages, ou peut-être une commission, que lui transmettent deux serviteurs de la suite de quelques femmes de condition qui se trouvent à une petite distance. Derrière la suite on voit une troupe de soldats armés d'épées et de petits boucliers, dont le chef semble exprimer son étonnement.

Pl. XXII, 14. Un prince, entouré de sa suite est assis dans un pendopo et s'entretient avec un Brahmane, dans la suite duquel se trouvent quatre hommes armés de condition. La gaîne du glaive d'un de ces hommes semble être faite de deux feuilles

de bois, reliées par des liens de bambou, comme cela se voit encore dans plusieurs îles de notre archipel.

Pl. XXIII, 16. Un prince et une princesse s'entretiennent ensemble dans le palais de la dernière; trois servantes de la princesse se trouvent à quelque distance. La suite nombreuse du prince, dans laquelle se trouvent aussi des hommes armés, est assise de l'autre côté du palais, ornée de tous les insignes de dignité et de noblesse. Les quatre personnages qui se tiennent derrière le prince et qui se distinguent par leur coiffure plus simple, portent des fleurs de lotus à la main. Ces fleurs ont sans doute une signification symbolique.

Pl. XXIV, 18. Un prince accompagné de ses serviteurs est assis sous un arbre; cinq géants ou mauvais esprits, se distinguant par des cheveux ébourrifés, de grandes moustaches, des défenses proéminentes et d'immenses anneaux ou plaques ornées en guise de pendants d'oreilles, lui apportent leurs hommages. Leur suite qui se tient derrière eux ou qui est en train d'arriver, porte les cadeaux, qui se composent ici d'un tableau, d'une grande boîte fermée, d'un grand plat orné d'une couronne royale, d'un carquois rempli de flèches, d'autres armes et d'autres objets renfermés dans un grand panier pourvu d'un couvercle.

Pl. XXV, 20. Un prince assis dans sa maison avec sa femme et deux serviteurs, donne audience à six hommes, peut-être des savants Brahmanes avec lesquels il a engagé une conversation très animée. A quelque distance se trouve sous l'ombrage une troupe d'hommes armés, ayant un personnage de condition à leur tête, et à côté d'eux les insignes ordinaires de leur dignité. Parmi les hommes armés se trouve un des esprits sauvages ou des géants comme ceux du dernier bas-relief; mais il semble être ici un personnage inférieur chargé de porter l'émouchoir.

Pl. XXVI, 22. Cinq personnages sont assis près d'un temple et derrière ceux-ci cinq autres, qui portent des armes, s'entretiennent avec beaucoup d'entrain; devant eux se trouve un grand vase fermé, rempli d'offrandes. Au-dessus d'eux plane une princesse, qui descend assez rapidement en volant sur un nuage, ou bien qui s'élève obliquement, comme si elle sortait du temple;

quatre perroquets volent après elle. Dans l'un des nuages on distingue une plante de lotus, tandis que des fleurs de lotus tombent du ciel sur le vase et à côté.

Pl. XXVII, 24. Un prince assis dans son palais reçoit une visite et des cadeaux d'un autre prince, dont la suite se compose d'un grand nombre d'hommes très distingués, parmi lesquels sont plusieurs hommes armés et probablement aussi son Pourohita ou son prêtre particulier. Derrière le premier de ces deux princes se trouvent quelques personnes de sa cour, portant les cadeaux qu'il destine comme un hommage à l'illustre étranger.

Pl. XXVIII, 26. Un prince et une princesse s'entretiennent ensemble dans le palais de la dernière; la servante de la princesse s'est agenouillée à côté de son trône. Dans la suite du prince se trouve un éléphant sur lequel il a fait son voyage.

Pl. XXIX, 28. Ce tableau représente un prince assis dans son palais, portant l'auréole comme un signe de sainteté, accompagné d'un homme et d'une femme de sa suite, qui sont accroupis auprès de lui. Des deux côtés du palais se trouvent sa garde et sa suite avec deux éléphants, dont l'un porte un siége surmonté d'un coussin. Probablement le vieillard à gauche du temple est-il un religieux savant et célèbre qui vient prendre le prince pour l'accompagner dans un voyage.

Pl. XXX, 30. Un prince, peut-être celui du précédent bas-relief, sauf toutefois l'auréole qui manque ici, se trouve dans un endroit isolé de la forêt, soutenant une conversation animée avec un pénitent Brahmane, dont le corps porte les marques de longue et sévère abstinence; derrière celui-ci se trouvent encore trois autres pénitents, moins distingués, mais qui semblent porter un pagne autour des reins, tandis que le premier ne porte qu'une petite ceinture avec un sachet, ayant le reste du corps complètement nu. Derrière les pénitents se trouve un étang avec des plantes de lotus.

Pl. XXXI, 32. Ce bas-relief doit compter parmi les plus beaux de Bôrô-Boudour, tant à cause du goût avec lequel les groupes sont arrangés, qu'à cause du mouvement et des formes gracieuses des femmes qui portent de l'eau. Neuf femmes sont

groupées autour d'un étang, dans lequel croissent des fleurs de lotus et où s'ébattent des oiseaux; ces femmes sont occupées à puiser de l'eau dans des vases et des cruches de formes différentes et à la porter vers un temple du voisinage. Un prince, peut-être celui du précédent bas-relief, est assis à quelque distance sous un arbre et s'entretient avec l'une des femmes, qui, à genoux devant lui, semble lui avoir offert son vase rempli d'eau.

Pl. XXXII, 34. Un prince, distingué par l'auréole, est assis sur une espèce de banc élevé ou de table, à laquelle manquent les colonnes qui servent de pieds, ou qui est censée être portée par les trois serviteurs sous la table. C'est en présence de ce prince qu'a lieu un concours ou du moins une épreuve de force et d'adresse dans l'art de tirer de l'arc. Devant le prince se trouvent quelques serviteurs dont l'un porte le parasol, tandis que l'autre qui a les mains jointes, semble lui communiquer quelque-chose, peut-être relativement à l'action qui paraît se passer à quelque distance et dont l'archer est le premier personnage; les deux endroits, celui où se trouve le prince et celui où se passe l'action dont il est témoin, sont séparés l'un de l'autre par l'énorme massue qui est élevée au premier plan et dont le manche repose sur une fleur de lotus; il ne serait pas impossible que cette massue soutenue par la fleur de lotus eût une signification symbolique. L'archer qui est également un personnage royal, est sur le point de lancer sa flèche dans la direction de sept cocotiers qui se trouvent sur l'arrière-plan; près de lui on voit un groupe de sept personnes assises, dont les deux premières tiennent d'autres flèches à sa disposition.

Pl. XXXIII, 36. Ici encore nous croyons devoir distinguer deux actions différentes, séparées l'une de l'autre par l'étendard symboliqne avec la coquille ailée et des rubans flottants. A droite du spectateur un prince est assis sur son trône; derrière lui une de ses femmes est assise sur un coussin. Le prince paraît jeter une aumône dans la main étendue d'un homme qui est assis devant lui. L'autre moitié du tableau nous représente le même prince, richement orné de trois colliers, debout non loin d'un

pendopo en compagnie de sept femmes illustres, dont les suivantes se trouvent dans le voisinage.

Pl. XXXIV, 38. Un couple royal se trouve dans le pendopo; à côté du pendopo sont deux de leurs serviteurs, deux chevaux et leur éléphant. Devant le couple, qui ne paraît pas pourtant donner beaucoup d'attention à cet amusement, une danseuse exécute ses pas et ses mouvements, sur la mesure d'une musique exécutée par onze hommes et femmes sur des flûtes, un tambourin et des coupes de métal pourvues de manches.

Pl. XXXV, 40. Un couple royal accompagné de sa suite et d'un éléphant, fait une distribution de fleurs, de vêtements (il semble au moins que la femme porte une pièce de vêtement sur le bras gauche) de mets etc. à plusieurs indigents, parmi lesquels se trouvent peut-être quelques disciples des Brahmanes.

Pl. XXXVI, 42. Le couple royal, assis dans sa demeure et entouré de sa suite qui porte les insignes ordinaires, parmi lesquels on remarque le grand éventail de plumes de paon, reçoit la visite d'une princesse, dont les servantes apportent des cadeaux.

Pl. XXXVII, 44. Un couple royal, assis dans la plus belle partie de son palais, reçoit quelques personnes de haute condition, peut-être les envoyés d'un prince, qui viennent offrir une image peinte d'un roi Bouddhiste ou d'un Bodhisattva royal. L'éléphant, accompagné de son cornac qui se trouve sur l'arrière-plan, indique que le voyage a eu lieu par terre.

Pl. XXXVIII, 46. Ce tableau a quelque analogie avec le précédent; mais ici c'est l'image d'une pieuse princesse que paraît apporter une ambassade d'un pays d'outre mer, à en juger d'après le navire qui se trouve à quelque distance. L'équipage du navire s'est livré en attendant à la pêche.

Pl. XXXIX, 48. Un couple royal se trouve dans le palais; la suite est à gauche dans une chambre contigue, et deux étrangers de condition sont à droite; la suite du dernier de ces deux attend sous l'ombrage d'un arbre hors de l'édifice.

Pl. XL, 50. Ce tableau représente un temple, dans lequel un feu brûle sur l'autel, tandis qu'un prince, le chapelet à

la main, remplit à côté ses devoirs religieux. L'espace autour du temple est un enclos formé par une palissade et planté d'arbres. Un petit portail conduit à l'intérieur du temple, et un portail plus grand, construit dans la partie rentrante de la palissade, conduit du dehors dans le jardin du temple. On se méprendrait fort, en voyant au-dessus du portail une espèce de tourelle ou de flèche dans ce qui n'est que le prolongement de la partie rentrante de la palissade. La suite du prince attend son maître au dehors tandis que quelques-uns de ses serviteurs apportent des offrandes.

Pl. XLI, 52. Un pénitent, dont l'auréole indique la sainteté, quoiqu'il ne faille pas y voir un Brahmane, se trouve dans sa retraite entre les rochers de la forêt, où les bêtes sauvages et les oiseaux viennent lui rendre hommage. Une pieuse femme de condition lui rend visite avec ses compagnes et ses domestiques; son serviteur, assis près de l'entrée de cette retraite, reçoit dans une attitude respectueuse les femmes approchantes. Une de ces femmes tient un éventail élégant dans la main droite.

Pl. XLII, 54. De même que sur la Pl. XL, 50 nous avons vu un prince, de même nous voyons ici une princesse, apportant son encens dans le temple; les femmes de sa suite apportent des offrandes, composées de mets et de fleurs et sont assises ou debout, ainsi que la garde royale, dans l'espace hors du temple.

Pl. XLIII, 56. Un couple royal, accompagné de sa suite, dont une partie est armée et dans laquelle se trouvent un cheval et un éléphant, rend visite à un prince qui reçoit ces personnages illustres dans sa maison.

Pl. XLIV, 58. Un couple royal s'entretient dans une des salles du palais, ou peut-être dans le pendopo près du palais qui se trouve à quelque distance. La suite se trouve comme de coutume à côté de l'edifice.

Pl. XLV, 60. Un couple royal accompagné de sa suite, qui est composée d'hommes et de femmes, rend visite à un autre couple royal qui reçoit le premier dans son palais. Un vieillard et les trois personnages assis à côté de lui semblent appartenir au personnel du palais; dans ce cas le vieillard est peut-être le Pourohita.

Pl. XLVI, 62. Un couple de condition très élevée, assis dans une chambre de sa maison, reçoit des dons de fleurs de deux femmes, et fait distribuer en même temps au peuple, représenté par des hommes et des femmes, des sacs remplis de cadeaux.

Pl. XLVII, 64. On apporte une foule de cadeaux à une princesse qui est assise dans son palais, tandis que à quelque distance le prince de son côté fait faire par ses serviteurs une distribution de cadeaux au peuple.

Pl XLVIII, 66. Un tableau qui fait assez étrange figure dans la série, tant de ceux qui précèdent que de ceux qui suivent. Une troupe armée, dans laquelle se trouvent un éléphant et un cavalier qui représentent sans doute des corps d'armée, marche sur un palais ou sur une ville entourée de palissades, avec des mouvements qui trahissent clairement leurs desseins hostiles. Quelques oiseaux s'envolent effrayés de l'étage supérieur du portail, tandis qu'un homme, appuyé contre le mur de ce portail, semble dormir. Nous avons probablement devant nous une attaque nocturne, dans laquelle le principal personnage, un prince, est porté par un grand nombre de serviteurs sur une litière ou dans une chaise à porteurs.

Pl. XLIX, 68. Nous croyons découvrir également sur ce tableau deux actions qui font suite. Un religieux Bouddhiste ou un Bhikshou et un pénitent Brahmane sont assis dans deux endroits isolés de la forêt entre des rochers, le premier à droite, le second à gauche du spectateur. Ils ont l'air de se rendre réciproquement visite; le Brahmane s'entretient avec le Blikshou, tandis que ce dernier, rendant visite au Brahmane, semble offrir à celui-ci de l'eau dans une cruche. La différence insignifiante que présentent le costume et les attributs des deux personnages, n'offre pas un trop grand obstacle à cette explication.

Pl. L, 70. Un couple royal, assis avec leur enfant dans le pendopo et entouré des femmes de la suite, reçoit la visite d'un autre personnage royal.

Pl. LI, 72. Le couple royal, ici encore avec l'enfant, qui a la tête couverte d'un mouchoir dont les bouts s'élèvent des deux côtés de la

tête, est assis avec sa suite dans une chambre ouverte, et s'entretient avec quelques guerriers; peut-être faut-il voir dans le premier, dont le siége est plus élevé que ceux des autres, un chef qui a dit adieu au monde et qui a passé à une vie de méditation solitaire.

Pl. LII, 74. Le prince, suivi d'un serviteur distingué qui porte une couronne dans ses mains, sort de son palais de plaisance, que désigne comme tel un édifice entouré d'une clôture, et va présenter ses hommages à un homme qui appartient probablement à la caste des guerriers et qui a passé à l'état de religieux. Le siége couvert d'un dais et les insignes de la suite armée trahissent le rang élevé du pénitent, qui est probablement le même personnage, avec lequel le prince s'entretient sur le précédent tableau.

Pl. LIII, 76. Deux personnages royaux, assis sur un seul et même trône dans un pendopo, reçoivent la visite d'un jeune prince, avec lequel ils ont engagé un entretien très animé. Un des gens qui font partie de la suite de l'étranger, porte sur l'épaule le crochet qui marque le cornac d'un éléphant. L'éléphant lui-même se trouve de l'autre côté du tableau; il faut donc supposer que cet animal a transporté ici un des princes qui sont assis sur le trône.

Pl. LIV, 78. Un prince assis dans sa maison de campagne auprès des femmes de sa suite, reçoit des cadeaux qui lui sont offerts de la part d'un autre prince. Une partie de la suite de ce dernier attend sous le portail de la galerie. Il est difficile de préciser le nature de l'objet que nous distinguons sur le toit du portail; peut-être cet objet n'a-t-il qu'une signification symbolique; par sa forme il rappelle un peu ces tambours suspendus dont on se sert aujourd'hui encore dans les temples du Japon.

Pl. LV, 80. Un prince, qui n'est pas orné de l'auréole, comme nous l'avons vu sur les derniers tableaux, entre avec sa suite armée dans un coin désert de la forêt; deux religieux Brahmanes s'élèvent dans l'air ou descendent du ciel. Nous croyons devoir opter pour l'ascension; dans ce cas-là l'homme, à moitié agenouillé sous l'arbre, ayant les mains jointes, est leur serviteur ou leur disciple.

Pl. LVI, 82. Le prince, accompagné de sa suite, rencontre ou visite quelques paysans qui sont occupés à lier et à emporter leurs gerbes de padi, qu'ils viennent de moissonner. Les gestes du prince semblent marquer une surprise soudaine. Serait-il peut-être le seul parmi tous les assistants, qui remarque les feuilles d'arbre et les gerbes de padi qui sortent des nuages, et verrait-il dans ce phénomène l'auspice d'une riche moisson?

Pl. LVII, 84. Si notre manière de voir est juste, nous pouvons admettre de nouveau un certain rapport entre le dernier bas-relief et les deux qui suivent. Le tableau que nous avons sous les yeux nous montre le prince, assis sur un trône dans un palais, d'où il voit tomber des nues un grand nombre de vêtements, que la population reçoit avec une joyeuse surprise.

Pl. LVIII, 86. De grands vases, soutenus par les nuages, remplis de fleurs et, à ce qu'il semble, d'ornements précieux, laissent tomber à terre leur contenu, que le peuple reçoit dans des plats et dans les mains, tandis que quelques-uns offrent de ces objets au prince.

Pl. LIX, 88. Si nous allions prendre ce tableau à la lettre, c'est-à-dire si nous nous attachions trop aux formes matérielles, — nous serions de nouveau très embarrassés. Un prince, distingué par l'auréole et suivi d'une garde nombreuse, se rend vers un endroit, d'où une femme emportée par un cheval paraît s'éloigner au grand galop, (à moins que le cheval ne fasse que se cabrer). A en juger d'après le costume et les ornements, elle est une femme de condition; à côté de la femme se trouve un éléphant, qui se relève (les genoux de ses pattes de dérrière touchent encore le sol); derrière la femme se trouvent deux serviteurs, dont l'un porte le parasol. Deux coussins de lotus flottent dans l'air; sur l'un repose une roue, sur l'autre un objet inconnu; tout cela nous confirme dans l'idée que ce tableau est une allégorie.

Pl. LX, 90. Un prince, accompagné peut-être d'un de ses proches parents et entouré de ses femmes, s'entretient avec un prêtre ou un religieux savant, dont les disciples attendent hors du pendopo avec l'éléphant et le cheval.

Pl. LXI, 92. Deux princes qui se sont élevés à l'état de sain-

lelé, sont assis dans un pendopo et s'entretiennent sérieusement. D'un côté cinq personnages de condition sont assis sur un siége élevé, dans une attitude respectueuse; au-dessus d'eux des fleurs flottent dans l'air. Un peu plus loin deux serviteurs sont assis près d'un arbre symbolique; de l'autre côté du pendopo se trouvent plusieurs personnes qui apportent leurs hommages et leurs cadeaux.

Pl. LXII, 94. Voici encore un tableau qui paraît étrange parmi les autres. Deux troupes ennemies se livrent un combat; la première est armée d'arcs et de flèches, d'épées et de boucliers, tandis que l'autre ne possède que les dernières armes; auprès de chacune de ces deux troupes est assis un homme, dont l'épée repose contre son épaule droite; c'est là évidemment le principal personnage, quoique dans la première de ces troupes se trouvent aussi, à droite du spectateur, des personnages d'origine royale, au du moins des personnages de condition très élevée (à en juger par leur coiffure) qui prennent une part active au combat. Les deux hommes assis ressemblent beaucoup aux images Bouddhistes. Peut-être la supposition n'est-elle pas trop hasardée, que nous avons ici devant nous un tableau allégorique des disputes des différentes sectes religieuses.

Pl. LXIII, 96. Un prince et sa femme se trouvent dans leur palais et reçoivent des hommages de gens de toute condition.

Pl. LXIV, 98. Voici un tableau analogue; il semble seulement que des gens de condition supérieure viennent joindre leurs hommages aux autres; un de ces hauts personnages est admis dans l'antichambre du palais. A gauche du palais on découvre dans une petite chambre, à travers une porte entre-ouverte, un homme à peu près entièrement nu, ayant les deux mains levées au-dessus de la tête et serrées l'une contre l'autre; peut-être cet homme est-il un pénitent. A gauche du spectateur se trouve un prince, distingué par l'auréole, qui semble se tourner à droite vers une ou plusieurs personnes, que le bas-relief ne pouvait plus représenter, manque d'espace.

Pl. LXV, 100. Un couple royal est assis à côté d'un temple au milieu d'un enclos qui fait partie du sanctuaire; les deux

personnages sont assis des deux côtés d'un plateau, sur lequel est placé un vase en forme de globe; ce vase renferme sans doute, ou est considéré comme renfermant des reliques d'un Bouddha, auxquelles ils rendent hommage. La suite, dans laquelle il y a des femmes qui apportent des cadeaux, se trouve en dehors de l'enceinte.

Pl. LXVI, 102. Un prince distingué par l'auréole est assis dans son palais avec une de ses femmes, avec son enfant encore jeune et deux serviteurs; les deux singhas qui se cabrent au sommet des colonnes, montrent qu'il appartient à la caste des guerriers; sa garde se trouve à droite du palais. Une autre partie de la suite est assise de l'autre côté dans un coin du jardin, tout près du palais; ces derniers ont l'air de s'entretenir d'objets d'art qu'apportent quelques ouvriers, tandis que d'autres sont occupés à en fabriquer. Un ouvrier se sert d'une cognée pour tailler un morceau de bois; à côté de celui-ci se trouvent deux autres ouvriers, dont l'un tient dans la main un couteau, l'autre un poinçon, peut-être un gaujon, et le dernier un petit oiseau ayant une tête d'homme; ce dernier objet est probablement le produit de leur industrie. Derrière eux se trouvent trois autres hommes, dont l'un, celui qui tient le milieu, est probablement le maître de ces ouvriers; un des deux autres va porter au palais sur un plateau deux petits oiseaux achevés et une petite tasse. Un des serviteurs qui se trouvent dans le palais porte dans la main un petit oiseau du même genre, et le prince en tient un sur sa main étendue; la figure du roi, plus encore celle de sa femme et de l'enfant, trahissent de l'intérêt et du goût pour ce produit d'un travail artistique.

Pl. LXVII, 104. Un prince dort dans un endroit isolé de la forêt au bord de la mer ou d'une rivière. A côté de lui est assise une femme qui l'a endormi par l'opération tant goûtée aux Indes de ce qu'on appelle pîteyite et qui consiste à presser, à frotter et à masser les muscles. Un géant ou un mauvais esprit surveille à quelque distance le dormeur. A gauche de ce dernier un homme armé d'une épée et une femme s'approchent en volant de l'endroit désert; peut-être leur apparition se rapporte-t-elle à quelque songe qui occupe le dormeur.

Pl. LXVIII, 106. Une princesse marche sur l'eau, et devant elle sept hommes apparaissent sur un endroit sec de la plage. Le plus âgé de ces hommes est accroupi dans l'attitude d'un suppliant. Nous voyons à quelque distance un navire et son équipage, dont il est probable que les suppliants font partie.

Pl. LXIX, 108. Une femme de condition est assise dans son palais avec quelques-unes de ses suivantes; quatre autres femmes, en partie assises en partie debout, se tiennent près de l'édifice qui est entouré d'une clôture. Au dehors une grande maison à deux étages; dans l'étage inférieur se trouvent un grand nombre d'hommes et une femme, tous évidemment dans un état d'ivresse; il y en a même qui sont déjà endormis. Dans le second étage, à droite du spectateur, deux personnages dorment ou bien sont assis dans une attitude qui trahit leurs soucis; de l'autre côté se trouvent deux autres personnages, un homme et une femme, dont le premier porte une épée dans sa main gauche; ces deux personnages viennent d'être déposés par les nuages dans cette partie de l'édifice. Des deux côtés de la maison deux personnages, vêtus comme les Bhikshous ou les disciples de Bouddha, sont assis, chacun sous un arbre. Peut-être le sens de ce dernier détail est-il allégorique; peut-être les deux ascètes doivent-ils faire ressortir le contraste entre une vie de sobriété et d'abstinence et le libertinage d'un festin. La femme qui se trouve dans le palais, est évidemment absorbée dans de sérieuses méditations.

Pl. LXX, 110. Un prince orné de l'auréole est assis dans un pendopo avec une de ses femmes et trois de ses domestiques féminins. C'est là qu'il donne audience à une dizaine de personnes de la classe inférieure, à en juger d'après leurs vêtements; il faudra donc voir dans le parasol et dans l'éventail de plumes de paon qui se trouvent près d'elles, des cadeaux destinés au prince.

Pl. LXXI, 112. Une princesse, assise sur son trône, a admis un grand nombre de personnes dans sa présence. Dans cette société, qui se compose en apparence de gens de médiocre condition, se trouvent deux marchands avec une grande potence,

à laquelle est suspendue une balance dont l'usage se devine. Faut-il voir quelque objet d'art dans l'oiseau qui se tient sur un des plateaux de la balance? Ou bien faut-il admettre qu'on vendait des oiseaux vivants au poids? Nous n'osons nous prononcer sur ce point.

Pl. LXXII, 114. Un prince orné de l'auréole et que son attitude fait connaître comme un personnage qui s'est élevé à un degré de sainteté Bouddhiste, est assis sur un trône reposant avec le pied droit sur un marche-pied, et semble être occupé d'une démonstration; des deux côtés un grand nombre d'auditeurs, parmi lesquels plusieurs princes, l'écoutent dans une attitude respectueuse.

Pl. LXXIII, 116. Un couple royal, le roi orné de l'auréole, donne audience à une foule de personnes, dont la plupart appartiennent sans doute à un peuple étranger, à en juger par les énormes pendants d'oreille, et reçoivent de celles-ci des hommages et des cadeaux. Peut-être ces hommes sont-ils les ambassadeurs d'un souverain étranger. Il faut donner quelque éloge à l'artiste pour la manière dont il a rendu l'attitude des deux hommes qui portent ensemble un vase très lourd.

Pl. LXXIV, 118. Un prince accompagné de sa suite (peut-être est-ce le même que nous venons de voir sur le dernier bas-relief), rend visite à un roi-géant, ou bien se présente dans l'endroit où celui-ci se trouve avec sa suite. Le prince, un sectateur de la vraie doctrine Bouddhiste, se tient debout avec une expression de calme paisible, tandis que le bras gauche s'appuye contre un support couvert d'un coussin; les fleurs qu'il tient dans ses mains, représentent la vraie doctrine. Le roi-géant paraît être représenté ici lui-même comme un pénitent vivant dans la retraite, et l'autel allumé doit se rapporter alors aux hommages qu'il veut rendre au prince Bouddhiste.

Pl. LXXV, 120. Un prince Bouddhiste, qui est arrivé à la sainteté, reçoit la visite d'un autre prince Bouddhiste du même rang; ce dernier, accompagné de deux hommes de sa suite, est assis près de lui sur un trône; le parasol lui sert de dais. Les deux principaux personnages s'entretiennent très vivement. Sept

personnages illustres rendent hommage au premier des deux princes.

Pl. LXXVI, 122. Un prince reçoit dans son palais la visite d'une princesse, dont la domestique, la suite et l'éléphant qui l'a transportée, se trouvent dehors à droite du palais; la suite du prince se trouve à gauche.

Pl. LXXVII, 124. Un couple royal, peut-être le même de tout à l'heure, s'est retiré dans un coin désert de la forêt, sur les bords d'un fleuve. A gauche du spectateur un homme de condition s'est agenouillé les mains jointes devant un prince, qui paraît écarter ou refuser quelque chose par un mouvement de la main gauche, et qui tient dans la main droite un instrument, que nous pourrions comparer à un sceptre de prêtre ou de magicien. A côté de lui un sauvage, dont les cheveux ébouriffés trahissent l'origine étrangère, est accroupi dans l'attitude d'un serviteur. Nous ne distinguons pas clairement le rapport qu'il peut y avoir entre les deux groupes de ce bas-relief.

Pl. LXXVIII, 126. Un couple royal rend visite à un prince saint, qui le reçoit dans une salle ouverte de son palais en compagnie de deux hommes de sa garde; la suite des étrangers attend ses maîtres de l'autre côté de la cour.

Pl. LXXIX, 128. Un couple royal, assis dans son palais, reçoit les hommages du peuple.

Pl. LXXX, 130. Un prince, assis dans son palais entre ses deux femmes, reçoit toute espèce de cadeaux, parmi lesquels se trouve un tableau, qui représente peut-être un Bouddha.

Pl. LXXXI, 132. Un couple royal assis dans le pendopo, reçoit une grande collection de cadeaux, des mets, des parfums etc. renfermés dans des vases qu'on dépose devant eux.

Pl. LXXXII, 134. Le couple royal reçoit des cadeaux de cinq personnages de condition, auquel leur suite est en train de les remettre.

Pl. LXXXIII, 136. Une scène semblable à celle qui précède; mais les principaux personnages qui viennent présenter leurs hommages, sont au nombre de trois seulement; la roue qui orne le bâton d'un d'entre eux, est le symbole de la bonne loi.

Pl. LXXXIV, 138. Le couple royal reçoit de nouveau des

hommages et des cadeaux de cinq personnages de condition et de leur suite.

Pl. LXXXV, 140. Ce tableau représente une procession solennelle; le centre de la procession est formé par un homme qu'accompagnent un cortège et une suite de haute condition; lui-même est assis sur un siége que porte un éléphant, et sa main tient un grand rouleau. La coiffure et les traits de cet homme rappellent les serviteurs qui portent les cadeaux sur le précédent bas-relief. Peut-être faut-il songer ici à un riche cadeau, qui, à cause de son prix, est transporté par un éléphant.

Pl. LXXXVI, 142. Un prinee assis entre deux de ses femmes, donne audience à une société distinguée.

Pl. LXXXVII, 144. Un prince assi dans sa salle d'honneur, s'entretient avec un Bodhisattva ou futur Bouddha. Près du vestibule du palais sont assis un grand nombre d'hommes de condition, qui doivent représenter peut-être la suite du Bodhisattva.

Pl. XCI, 152. Il nous manque trois bas-reliefs entre celui-ci et le dernier; ces trois étaient enfouis ou avaient trop souffert. Le présent bas-relief nous montre de nouveau un couple royal qui s'entretient; la suite se trouve des deux côtés du palais, tandis que nous apercevons à droite du spectateur le grand rouleau, que nous avons vu transporter par un éléphant sur un bas-relief antérieur, nº. 140, Pl. LXXXV.

Pl. XCII, 154. Un prince s'entretient avec un Bouddha dans un élégant pendopo. Deux hommes très distingués ont l'air de s'être rendus avec leur suite au pendopo, pour présenter leurs hommages au Bouddha.

Pl. XCIII, 156. Un prince et une princesse, assis chacun dans un palais spécial, s'entretiennent avec d'illustres personnages de leur suite ou leur donnent des ordres; à droite du spectateur trois personnages rendent hommage à un Bouddha dans la retraite de ce dernier au fond de la forêt.

Pl. XCIV, 158. Un prince et une princesse, assis chacun dans son propre palais, s'entretiennent avee des personnages de condition.

Pl. XCV, 160. Une moitié du bas-relief représente un couple royal qui s'entretient dans le palais ou le pendopo; l'autre moitié

représente deux vases en forme de globes, soutenus par un même piédestal, placés sur des coussins et sous un dais. Au-dessus de ces vases, qui sont entourés de guirlandes et qui renferment probablement les reliques d'un Bouddha, sont placés, à ce qu'il semble, des candelabres allumés. Des deux côtés quelques personnages sont assis dans une attitude respectueuse.

Pl. XCVI, 162. Voici encore deux scènes distinctes, réunies sur un même bas-relief. A gauche du spectateur trois personnages de condition présentent leurs hommages à un Bodhisattva ou un Bouddha. A droite plusieurs koulis portent un homme de condition sur une litière vers un temple ou vers un palais; sa suite porte après lui les insignes de sa dignité.

Pl. XCVII, 164. Peut-être y a-t-il quelque rapport entre ce tableau et le précédent; ce serait alors aux hommages qu'il a rendus à un Bouddha, qu'un couple royal, assis dans son pendopo près du palais, doit le privilége d'être témoin de la libéralité du ciel; en effet, on voit de riches présents, des anneaux et d'autres choses précieuses qui tombent sur le peuple du fond de grands vases renversés placés dans les nuages. Le peuple s'agite avec une grande vivacité pour recueillir ces trésors. Au premier plan nous découvrons une petite barque, dans laquelle plusieurs personnes ont déjà chargé une quantité de présents.

Pl. XCVIII, 166. Ce tableau présente des hommages rendus à des reliques de Bouddha, que renferme ici encore un vase en forme de globe, placé sur un coussin de lotus et supporté par un piédestal. Des quatre coins de ce piédestal s'élèvent des flammes qui répandent une bonne odeur. A gauche du vase une femme richement vêtue apporte une offrande de parfums; elle ranime la flamme avec l'éventail qu'elle porte dans la main gauche. Ses servantes sont agenouillées derrière elle, tandis qu'un peu plus loin d'autres personnes de sa suite frappent des tambourins, peut-être des cymbales. De l'autre côté un Brahmane ou un autre religieux apporte des fruits ou des fleurs, tandis que sa suite composée d'hommes de condition, à côté de laquelle se trouvent des étendards avec des emblêmes symboliques, s'agenouille derrière lui. Deux de ces étendards portent une

coquille, un des attributs de Viçnou; nous croyons cependant qu'on aurait tort de vouloir les mettre ici en rapport avec ce dieu.

Pl. XCIX, 168. Un prince, accompagné d'un de ses hommes de condition, a quitté son palais pour distribuer des aumônes à quelques paysans et à leurs familles. La coiffure d'un de ces personnages est assez remarquable. L'homme qui se trouve à gauche du spectateur, à moitié assis ou plutôt dans l'attitude de quelqu'un qui tombe, porte sur l'épaule une gerbe de padi attachée à un bâton.

Pl. C, 170. Encore des hommages rendus à un vase qui contient les reliques d'un Bouddha, par un prince à droite et par un Brahmane à gauche du vase. Des deux côtés la suite apporte les offrandes.

Pl. CI, 172. Ce tableau présente un navire qui semble être plus ou moins en danger, par suite du vent et des vagues qui le poussent vers le brisant. Un des hommes de l'équipage s'est cramponné à la partie inférieure du gouvernail. Un couple royal, accompagné d'un enfant, se trouve sur le rivage et distribue des dons à deux personnes âgées et à deux jeunes gens, dans lesquels il faut voir peut-être l'équipage qui a réussi à atteindre la terre. On voit à quelque distance une maison bâtie sur pilotis, comme on en trouve encore dans les colonies néerlandaises des Indes orientales.

Pl. CII, 174. Un prince accompagné de sa suite, qui se compose d'hommes et de femmes, se rend vers un temple et est arrivé à la porte de l'enceinte; en dedans de l'enclos et près du temple se trouve un religieux, qui a plié son manteau et l'a posé sur son épaule; à côté de lui se trouve un homme de la suite du prince qui paraît adresser la parole au religieux.

Pl. CIII, 176. Encore un navire comme sur la Pl. CI, n°. 172; ici cependant le navire ne paraît pas être en danger. Cinq Brahmanes ou disciples de Brahmanes se trouvent au bord de l'eau apportant leurs hommages à un Brahmane célèbre qui set assis dans un pendopo.

Pl. CIV, 178. Ce tableau est en rapport étroit avec le

suivant. Un prince et ses compagnons se trouvent dans une forêt solitaire; arrivés près d'un rivage couvert de rochers, ils sont frappés par la musique d'un couple de Gandharvis célestes (des êtres, comme on sait, moitié femmes, moitié oiseaux) dont l'une accompagne le chant de l'autre sur un instrument à cordes.

Pl. CV, 180. Ce tableau nous présente les mêmes personnages; le prince est assis dans une attitude respectueuse entre les rochers tout près des deux Gandharvis, tandis que ses trois compagnons l'attendent à quelque distance.

Pl. CVI, 182. Un prince avec deux de ses femmes sous un pendopo près du palais, reçoit la visite d'étrangers, qui sont venus vers lui avec leur suite, montés sur un éléphant et sur deux chevaux.

Pl. CVII, 184. Un prince et ses deux femmes reçoivent ici encore un étranger de condition et sa suite.

Pl. CVIII, 186. Un personnage de condition passe à travers une forêt avec ses compagnons, son Pourohita et sa suite armée; peut-être va-t-il à la chasse.

Pl. CIX, 188. Un prince et sa femme se font des confidences dans leur pendopo; la suite se tient à côté du palais. Ce qui est étrange, c'est l'objet en forme de croissant derrière la tête du prince. Nous pouvons difficilement songer ici à un symbole Çivaïstique; d'autre part la forme est trop régulière pour y voir les bouts d'un mouchoir qui enveloppe la tête. Peut-être l'artiste a-t-il voulu sculpter une auréole, et celle-ci n'a-t-elle pas été achevée.

Pl. CX, 191. Nous avons ici une scène qui se trouve assez déplacée parmi les autres. Quelques enfants se baignent ou jouent dans une rivière peu profonde; l'un d'eux s'avance vers un personnage, auquel il tend les bras, tandis que deux autres ont déjà été relevés par leurs mères. Un des enfants porte le mouchoir avec les deux bouts recourbés et relevés derrière la tête. Sur le rivage est un homme qui tourne son corps en dansant, tandis qu'il se trouve à côté de lui un homme armé et un autre homme qui tient le parasol.

Pl. CXI, 192. Une princesse, que l'auréole derrière la tête distingue comme étant une sainte, donne audience dans son palais à un personnage, dont le costume n'indique pas un rang très élevé; il faut pourtant qu'il soit un homme d'une certaine position, à en juger d'après la suite nombreuse qui l'attend sous un hangar en dehors de l'enclos du palais; peut-être est-il un religieux.

Pl. CXII, 194. Un prince Bouddhiste, accompagné de sa suite armée, s'entretient avec un chef des Nâgas, dans un endroit qui paraît être le séjour du dernier; c'est un coin de la forêt près d'un courant, dont les bords sont couverts de fleurs de lotus.

Pl. CXIII, 196. Un prince assis avec une de ses femmes dans son palais ou dans son pendopo, s'entretient avec quelques personnes qui sont assises dehors. En dehors du mur d'enceinte qui entoure le jardin de la demeure royale, sont assis sept hommes et femmes, qui font de la musique sur divers instruments sous la direction de leur chef plus âgé.

Pl. CXIV, 198. Un prince, accompagné de sa suite armée est arrivé dans un bois, au-dessus duquel planent deux esprits célestes portés par les nuages.

Pl. CXV, 200. Encore un prince assis dans son pendopo près de son palais, donnant audience à un Brahmane de condition, dont le rang distingué est suffisamment indiqué par son siége élevé, par sa suite, par ses insignes et par l'éléphant sur lequel il a fait son voyage.

Pl. CXVI, 202. Une femme de condition assise dans une salle du palais, s'entretient avec un homme de rang élevé; à droite et à gauche du palais se trouve la suite féminine de la première et la garde armée de son interlocuteur.

Pl. CXVII, 204. Au milieu du tableau se trouve un Bhikshou, ou plutôt à ce qu'il semble un Bhodisattva ou futur Bouddha, assis dans une forêt sous un hangar légèrement construit; à droite et a gauche des personnages de distinction lui apportent leurs hommages. A quelque distance une femme de condition, ornée de l'auréole est assise également dans une retraite de la forêt.

Pl. CXXI, 212. Il manque de nouveau trois bas-reliefs entre

celui-ci et le précédent; peut-être ont-ils été détruits, peut-être aussi les décombres les ont-ils rendus méconnaissables. La plus grande partie du tableau que nous avons sous les yeux s'est également perdue.

Pl. CXXII, 214. Ce tableau représente une maison à deux étages; les sept sacs placés sur le toit se rapportent peut-être à la richesse du propriétaire ou doivent le faire connaître comme négociant. A gauche de la maison s'en trouve une autre plus simple; non loin de cette maison on a suspendu du linge, tandis qu'une femme est occupée à peser pour deux hommes des marchandises dans une balance. Un vieillard appuyé sur son bâton, peut-être un religieux mendiant, se trouve à quelque distance derrière elle. De l'autre côté du tableau un serviteur vient saluer un homme de condition, lui porter une commission ou recevoir ses ordres; ce dernier est accompagné d'un homme d'un rang inférieur.

Pl. CXXIII, 216. Deux navires naviguent à toutes voiles vers le rivage. L'attention de l'équipage paraît être fort occupée par un incident quelconque. Nous n'osons dire au juste, ce qu'il faut penser de l'homme qui se tient fortement attaché au beaupré d'un des vaisseaux; est-il tombé à l'eau et essaye-t-il de se sauver, ou bien se trouve-t-il du côté où le vent pousse le navire, et doit-il prévenir une trop forte inclinaison? Nous découvrons sur le rivage un prince qui rencontre trois princesses, dont l'une est accompagnée d'une suivante.

Pl. CXXIV, 218. Un prince, peut-être le même que celui du précédent tableau mais orné de l'auréole, est en conversation avec un grand nombre de femmes, qui sont respectueusement assises dans la forêt, et paraît les enseigner.

Pl. CXXV, 220. Le même prince, sans l'auréole toutefois, (peut-être cet ornement a-t-il disparu par quelque endommagement du bas-relief) s'entretient dans une forêt avec un grand nombre de femmes.

Pl. CXXVI, 222. Un prince, accompagné de son serviteur, se trouve dans un endroit désert de la forêt et y reçoit des hommages et des cadeaux d'un grand nombre de femmes. Parmi

celles-ci il s'en trouve une, qui paraît attacher de nouveau ses cheveux défaits; peut-être a-t-elle déposé quelque ornement qu'elle destinait comme un cadeau au principal personnage.

Pl. CXXVII, 224. Un prince, assis sur un trône dans une enceinte entourée d'une palissade, et accompagné de ses six suivantes, s'entretient avec deux d'entre elles qui se trouvent plus près de lui que les autres. Deux Gandharvis sont assises à quelque distance sous un arbre symbolique, l'une avec un instrument à cordes, l'autre avec une coupe de métal. Près de la porte de la palissade est assis un gardien, auquel un personnage de condition adresse la parole; un peu plus loin se trouve un autre personnage de condition debout entre les arbres, tandis qu'avec la main droite il tient une roue sur sa tête; cette roue est probablement la roue de la loi ou de la vraie doctrine.

Pl. CXXVIII, 226. Un prince assis sur son trône, sous lequel se trouve un lion, allusion à la famille des Singhas de la caste des guerriers; à en juger d'après son attitude il s'est élevé à un certain degré de dignité Bouddhiste; à côté de lui se trouve une de ses suivantes. A droite quelques personnages de condition différente, à gauche un certain nombre de femmes, qui écoutent toutes son enseignement et qui lui offrent des cadeaux et des hommages.

Pl. CXXIX, 228. Un prince se rend à cheval vers une forêt pour y aller à la chasse. Faut-il voir un attribut Çivaïstique dans la baguette en forme de trident qu'il tient à la main droite, et faut-il attribuer par conséquent à cet objet une signification symbolique? Voilà ce que nous n'oserions affirmer.

Pl. CXXX, 230. Un prince, orné de l'auréole, entouré de ses femmes, reçoit chez lui des personnages de condition accompagnés de leur suite.

Pl. CXXXI, 232. Un prince sans l'auréole, assis sur un trône dans son pendopo et accompagné de deux suivantes, reçoit des cadeaux d'un vieillard et d'une femme qui se trouve à côté de ce dernier; l'un et l'autre appartiennent à un rang élevé, ce qui résulte pour nous du grand éventail de plumes de paon, qu'un serviteur élève derrière eux. A quelque distance six princes

sont assis, trois à trois, sur une élévation sous deux arbres; trois d'entre eux sont occupés de démonstrations, les autres écoutent respectueusement.

Pl. CXXXII, 234. Un prince et sa suite sont en voyage et rencontrent une société de six autres princes, peut-être les mêmes, dont nous avons fait mention tout à l'heure.

Pl. CXXXIII, 236. Un prince, orné de l'auréole, est assis sur son trône; deux femmes de sa suite sont assises à côté de lui dans le pendopo; tout près se trouvent deux autres femmes, l'une tenant une tige de lotus à la main, l'autre portant un cadeau, peut-être un plat de viandes. A quelque distance sept personnages de condition sont assis dans un pendopo; deux d'entre eux sont occupés à démontrer, les autres écoutent respectueusement.

Pl. CXXXIV, 238. Un prince, entouré de huit autres princes, tend son arc avec un mouvement qui trahit l'effort. Devant lui se trouvent quelques-uns de ses serviteurs.

Pl. CXXXV, 240. Un prince et une princesse, entourés de leur suite nombreuse, qui apporte toute espèce de cadeaux et d'offrandes, parmi lesquels des fleurs et des fruits, font leurs dévotions devant un grand vase orné en forme de globe, qui est censé renfermer les reliques d'un Bouddha. Ce vase, couvert d'un parasol et soutenu par un coussin de lotus, est placé sous un dais sur un piédestal.

Nous sommes arrivés maintenant au bout de notre seconde tournée, et nous avons pu nous assurer, que les tableaux de la série inférieure ne font pas suite à ceux de la série supérieure. Il est vrai, qu'il aurait été possible d'intercaler quelques-uns des tableaux de la première série entre ceux de la seconde; mais il aurait fallu choisir pour cela exclusivement des tableaux, dont le contenu manque de précision ou s'accorde par hasard avec les autres, c'est-à-dire des tableaux qu'on aurait pu échanger sans difficulté contre ces derniers. Mais toutes les fois qu'on veut poursuivre cette tentative, on est arrêté par l'impossibilité d'aller plus loin. Des hommages rendus à des Bouddhas, à des princes et des princesses Bouddhistes, fournissent toujours le sujet principal; mais il n'est pas possible de ramener les diverses scènes

à l'histoire suivie d'un ou de plusieurs personnages. Nous ne trouvons pas même un fil qui relie tous les tableaux de la série inférieure, bien qu'il y ait quelques bas-reliefs, disposés les uns après ou non loin des autres, qui se rapportent évidemment à un même événement.

On a soulevé, comme cela se comprend, plus d'une supposition pour mettre de l'unité dans cette suite irrégulière de tableaux. C'est ainsi qu'on s'est demandé, s'il pourrait être permis de voir dans la série inférieure des scènes tirées d'épopées antérieurs au Bouddha, dont la vie est représenté sur la série supérieure; ou bien des événements relatifs aux différents Bouddhas qui ont précédé Çâkyamouni. Il faudrait voir alors des scènes des temps du Brahmanisme sur les bas-reliefs qui ornent les parois antérieures des quatre galeries; tandis que les parois postérieures des trois dernières galeries représenteraient la destinée de la doctrine du Bouddha après son entrée dans la Nirvâna, l'histoire des différents synodes et des principaux princes qui ont travaillé à répandre la doctrine du Bouddha, le voyage à Langka etc.

Pour nous, nous ne saurions partager cette opinion par rapport à la série inférieure de la seconde galerie. C'est deux fois seulement que nous rencontrons des Bouddhas proprement dits avec leurs attributs indispensables; ces deux fois les Bouddhas sont tellement près l'un de l'autre, que nous ne pouvons voir en eux qu'un seul et même personnage. Les deux tableaux que nous avons en vue sont Pll. XCII, 154 et XCIII, 156. Il est vrai, que nous trouvons encore un peu plus loin, Pl. XCVI, 162, un prédicateur Bouddhiste, qui ressemble au Bouddha enseignant sous le rapport du costume et de l'attitude, mais qui s'en distingue entièrement par la coiffure. Il faut porter le même jugement sur le prédicateur Bouddhiste de Pl. XLIX, 68 et de Pl. CXXXVII, 144; ce personnage nous paraît être un Bhikshou, un mendiant, un pénitent ou un religieux Bouddhiste, mais non pas un Bouddha en personne, du moin pas un Bouddha parfait. Ces observations suffisent pour nous empêcher de voir ici une histoire des Bouddhas antérieurs, qui, au nombre de trois ont précédé la période du monde, dans laquelle Çâkyamouni est apparu.

Il serait possible de trouver parmi les scènes de la série inférieure des tableaux, d'événements pris dans les épopées qui chantent les temps antérieurs à Çâkyamouni; mais pour les y trouver il faudrait d'abord connaître ces événements; puis il serait peu probable que ces scènes formassent ici un tout. Il y a du reste encore d'autres hypothèses qui peuvent se faire valoir. C'est ainsi qu'il pourrait paraître assez à propos d'avoir voulu représenter, au-dessous des scènes tirées de la vie du Bouddha lui-même, les tableaux d'événements tirés de l'histoire de ses ancêtres. Les sujets, dans ce cas, n'auraient pas manqué à l'artiste; car les traditions faisaient remonter la famille royale des Çâkyas jusque dans un passé très reculé. Ixvacou, le patriarche de la famille, eut 82000 descendants, dont Gayasena, l'aïeul de Çoud-dhodana fut le dernier. Probablement les Çâkyas avaient pris leurs prêtres particuliers, leurs Pourohitas, dans la famille de Gôtama, un Rishi du plus ancien temps [1]; ce qui expliquerait leur usage fréquent de ce nom de famille; Bouddha se nommait lui-même Çramana Gaoutama ou l'éremite de la famille des Gôtamides. Nous admettons sans peine que les nombreux membres d'une famille aussi illustre aient pu fournir une foule de sujets au ciseau de l'artiste. Mais comment retrouver ces personnages et leur histoire, lorsque nous n'avons pas appris à les connaître par d'autres sources? De plus, il ne faut pas oublier, que nous rencontrons deux Bouddhas ou plutôt deux fois un Bouddha dans la série inférieure et trois fois un Bouddha-Bhikshou; or il est assez difficile de placer ce personnage dans les histoires qui sont antérieures à Çâkyamouni. De même il faut avouer que les hommages rendus partout à des reliques de Bouddha s'accordent assez mal avec une époque à laquelle le Bouddha n'était pas encore né. Car il est bien sûr que nous ne pouvons songer ici aux trois Bouddhas antérieurs de la période du monde alors courante; la famille des Çakyas n'était pas de ce temps-là. Si les tableaux renfermaient des scènes appartenant à cette histoire, nous pour-

---

1) Voyez Lassen, *Indische Alterthumskunde*, II 66, 67; Barthélemy St. Hilaire, *du Bouddhisme* p. 31.

rions nous attendre à trouver exclusivement ou du moins très souvent les dieux du Brahmanisme et tout ce qui se rapportait à leur culte. Or, toutes les fois que nous trouvons des actes religieux, c'est bien décidément du Bouddhisme qu'il s'agit. Il est vrai, que le cordon des Brahmanes, dont on revêtait le jeune garçon arrivé à l'adolescence, et qui le distinguait comme partisan d'une des sectes du Brahmanisme, ne manque pas ici; mais c'est tout à fait sans méthode que ce cordon paraît avoir été accordé ou refusé aux principaux personnages, comme un ornement dont l'artiste usait selon son bon plaisir. Il y a des personnages, sur lesquels nous nous attendrions positivement à le trouver, par exemple les pénitents Brahmanes représentés Pl. XXX, 30, ou quelques-uns d'entre eux Pl. LXXXVII, 143; XC, 149; XCI, 151; XCII, 153, mais c'est précisément là qu'il manque. Il ne faut pas s'étonner du reste de trouver des situations qui trahissent un temps où le Brahmanisme faisait encore valoir son influence, et où ses traces n'avaient pas disparu des usages et des moeurs. Car ces situations subsistaient encore, lorsque Çâkyamouni annonça sa doctrine, et se sont maintenues longtemps après que la grande majorité du peuple avait adopté le Bouddhisme. Il est donc tout naturel que nous trouvions souvent sur les bas-reliefs de Bôrô-Boudour, même sur ceux de la série inférieure, des détails qui nous rappellent les temps du Brahmanisme, bien que les scènes qu'ils représentent ne puissent se rapporter qu'à des faits et à des personnes des temps du Bouddhisme. Voici enfin l'hypothèse que nous proposons et qui ne nous paraît pas trop invraisemblable: l'artiste, après nous avoir représenté la vie du Bouddha dans la série supérieure, a voulu immortaliser peut-être dans la seconde série quelques événements relatifs à l'histoire des princes, des prêtres et d'autres personnages de condition qui avaient prêché, répandu, ou protégé et favorisé la doctrine de Bouddha, et dont la tradition avait conservé les noms. Cette hypothèse a l'avantage de nous dispenser de chercher un fil, qui relie les divers sujets des tableaux; car dès lors il est inutile de chercher entre les scènes ou les groupes de scènes un autre rapport que celui que fournit l'idée commune du Bouddhisme prêché, répandu ou protégé par

les divers personnages. L'ignorance où nous sommes à l'égard des traditions qui doivent avoir rapporté ces événements, nous empêche d'expliquer chacun de ces tableaux; une connaissance même incomplète nous fournirait au moins l'explication en gros. Mais rappelons ici, que dans le nombre des bas-reliefs de la série inférieure, nous en avons trouvé quelques-uns qui traitent indubitablement des événements analogues. C'est ainsi que les trois bas-reliefs 44 Pl. XXXVII, 46 Pl. XXXVIII et 130 Pl. LXXX nous présentent entre autres un tableau encadré, qu'une ambassade très distinguée offre à un prince. Sur un de ces tableaux nous voyons l'image d'un prince Bouddhiste, sur l'autre celle d'une femme en prière; le troisième ne semble offrir au spectateur que le derrière de la toile ou du panneau, ce qui nous empêche de préciser la nature de l'image qui doit s'y trouver, mais ce qui ne nous empêche pas d'y découvrir encore une peinture, qui, de même que les deux portraits, est offert à un roi. Or nous trouvons dans un des Avadânas (c'est ainsi qu'on nomme les recueils de récits ou de traditions concernant le Bouddha) un récit que Burnouf [1]) nous raconte et qui mérite d'attirer ici notre attention. Roudrâyana, roi de Rôrouka, avait envoyé à Bimbisâra, roi de Râdjagriha, une armure de très grand prix; celui-ci voulait rendre dignement à l'autre sa courtoisie, mais ne savait trop que choisir. Heureusement le Bouddha se trouvait à ce moment dans son royaume, et consulté par le roi, il l'avisa de faire peindre sur une toile le portrait du Tathâgata (un des plus grands titres qu'on attribue au Bouddha) c'est-à-dire du Bouddha lui-même, pour le donner à son ami comme la chose la plus précieuse qu'il pût trouver. Bimbisâra suivit ce conseil; Roudrâyana, informé d'avance du prix excellent de ce qu'on allait lui offrir, bien qu'il ignorât exactement la nature du cadeau, marcha avec une suite illustre à la rencontre des ambassadeurs, les fit entrer en pompe dans sa capitale, et se convertit à la doctrine du maître, dès qu'il eut vu l'image. Maintenant il est vrai que nous ne pouvons pas retrouver tous les détails du récit sur ces tableaux.

---

1) *Introduction à l'histoire du Buddhisme* p. 340.

Pour ne citer que l'essentiel, il est bien sûr que le numéro 46, Pl. XXXVIII ne saurait entrer en ligne de compte, puisque le tableau offert y renferme l'image d'une femme, tandis que le portrait que nous trouvons Pl. XXXVII, 44 n'est pas le portrait du Tathâgata, à moins que pour une raison quelconque on ait voulu le peindre ici portant en partie son costume royal. Il y a cependant un trait qui peut être rappoché du récit en question; c'est l'éléphant qui indique assez, que celui qui envoie le cadeau est un grand personnage et qu'il demeure assez loin. Il nous aurait peut-être été donné de reconnaître la véritable image du Tathâgata sur la Pl. LXXX n°. 130, si seulement la toile avait été tournée vers le spectateur.

Voici un rapprochement d'un autre genre et qui nous paraît mieux justifié.

Burnouf nous raconte [1]) quelques fragments d'une tradition qui nous est parvenue dans le Divya avadâva, et qui se rapporte à l'influence exercée par la prédication de Çâkyamouni, pour rendre moins rigoureuse la distinction en castes. Ananda, le cousin et l'ami fidèle de Çâkyamouni, fait une longue promenade dans les champs et y rencontre une jeune fille très jolie, du nom de Prakriti, occupée à puiser de l'eau. Le jeune homme lui demande à boire, et tandis qu'elle satisfait à sa demande, elle s'enflamme d'amour pour lui; elle retourne aussitôt vers sa mère et lui fait part de sa flamme. Celle-ci voulant réaliser le désir ardent de la jeune fille et sachant, que la différence de caste oppose un obstacle insurmontable à une union de sa fille avec Ananda, appelle à son secours les artifices de la sorcellerie et attire ainsi le jeune religieux dans sa demeure, où Prakriti l'attend, portant ses plus beaux et ses plus riches vêtements. Ananda sent qu'il ne peut résister à la tentation et appelle le Bouddha à son secours; celui-ci rompt immédiatement le charme de la sorcière et sauve son cousin. Alors Prakriti prend la résolution d'avouer elle-même à Çâkyamouni l'amour qui la possède; le

1) *Introduction à l'histoire du Buddhisme* p. 205.

maître la convertit à une vie de pénitence et de solitude et elle se fait religieuse.

Eh bien! voila un récit qui nous revient à la mémoire en observant le n°. 32 de la série inférieure, représenté sur la Pl. XXXI. Un fils de roi s'y entretient avec une jeune fille qui, entourée de ses nombreuses compagnes, a puisé de l'eau dans un étang; elle se met pieusement à genoux devant le jeune homme et a placé sa cruche d'eau à ses pieds. Il doit paraître assez naturel de retrouver ici Ananda et Prakriti. Le bas-relief suivant, Pl. XXXII 34 interrompt le rapport que nous croyons trouver entre le n°. 32 et le n°. 36 (Pl. XXXIII); il serait possible que ce tableau-là renfermât un détail resté inconnu de l'histoire; dans ce cas nous aimerions voir au n°. 36 Ananda, que les charmes magiques de la mère de Prakriti a attiré dans la maison dangereuse. A droite du spectateur se trouve la jeune fille convertie par l'enseignement de Çâkyamouni et assise comme religieuse dans la suite d'Ananda. Peut-être faut-il voir encore dans le couple royal, que nous représentent quelques-uns des bas-reliefs suivants, Ananda et Prakriti, unis il est vrai, mais seulement pour vivre ensemble selon les préceptes du Bouddha et pour annoncer sa doctrine. Il est vrai encore, que les riches coiffures des femmes s'accordent mal avec la caste inférieure à laquelle elles appartiennent; cependant les charmes de la mère pourraient expliquer à la rigueur cette anomalie. Il ne faut pas oublier d'ailleurs que la différence de castes fut supprimée pour Prakriti. Le personnage que nous voudrions prendre pour Ananda, porte l'auréole; peut-être parce qu'il a résisté à la tentation, bien qu'il doive ce triomphe plutôt au secours de Çâkyamouni qu'à ses propres forces.

Il y a plusieurs bas-reliefs qui paraissent se rapporter à des voyages par mer. Entre autres les n°s. 106 et 108, Pll. LXVIII en LXIX; 172 et 176 Pll. CI en CIII; 216 Pl. CXXIII. Les traditions parlent souvent des aventures curieuses de marchands, que leur commerce appelait en des pays lointains, et de marins, que les secours du Bouddha ou de ses disciples avaient tirés de plus d'un danger. Voici un de ces

récits [1]: Simhala, fils d'un marchand appelé Simha, ayant entrepris un voyage pour chercher des pierres précieuses, fit naufrage près de l'île Tâmradvîpa (l'île Taprobane des Grecs) par suite d'une tempête que les Râkchasis, de mauvais esprits féminins qui demeuraient dans cette île, avaient déchaînée. Les naufragés se sauvent en nageant et sont assez heureux pour atteindre la plage; c'est là qu'ils sont reçus avec beaucoup de bienveillance par plusieurs belles femmes qui les attirent pour les entraîner par leurs séductions. Ces belles femmes ne sont autres que les Râkchasis, qui n'ont pris ces formes séduisantes que pour dévorer les naufragés, quand elles auront assouvi leurs désirs voluptueux. Simhala, entraîné déjà lui-même, devine encore à temps les projets perfides et avertit d'autres hommes de l'équipage qui, arrivés après lui sur la plage dangereuse, sont tenus enfermés par les Râkchasis dans une prison.

Ces avertissements restent cependant sans effet. Leur faiblesse les fait succomber, et Simhala, emporté à travers les airs par un cheval surnaturel, arrive seul sain et sauf dans son pays.

Une histoire analogue peut avoir fourni le sujet des deux premiers d'entre les bas-reliefs que nous avons cités tout à l'heure. Le n°. 106, Pl. LXVIII représente en effet des naufragés qui tombent à genoux sur la plage devant une belle femme; puis il se pourrait fort bien que les hommes, qui sur le bas-relief suivant, assis dans une salle, s'adonnent à la bonne chère, fussent des marins succombant devant les séductions du pays étranger. Il n'est pas sûr qu'il y ait quelque rapport entre les n°s 172 Pl. CI et 176 Pl. CIII; il n'est pas facile surtout de deviner la nature de ce rapport; les navires se ressemblent assez, mais les personnages diffèrent tout à fait. Au contraire ces derniers semblent être les mêmes sur le bas-relief 216, Pl. CXXIII et sur quelques numéros suivants; mais jusqu'ici nous n'avons pas trouvé parmi les récits nombreux de voyages par mer et de naufrages, des histoires que nous croirions pouvoir retrouver ici. Quoiqu'il en soit, il doit toujours être permis d'admettre, que ces bas-reliefs

---

1) E. Burnouf, *Introduction* etc. p. 223.

nous représentent les voyages entrepris vers des pays lointains, situés sur les côtes opposées de la mer, pour y porter la doctrine du Bouddha. Pourrions nous retrouver peut-être sur un ou sur plusieurs de ces tableaux l'arrivée d'une telle mission à Java? La forme de la maison du n°. 172, Pl. CI, semble favoriser une telle hypothèse; mais il faudra admettre alors, que le couple qui, accompagné d'un enfant, reçoit les marins, soit déjà arrivé à un degré plus élevé de civilisation, que nous n'en osons attribuer aux habitants de cette île avant l'arrivée des missionnaires du continent. Voilà cependant une difficulté qui n'est pas insurmontable après tout. Car il n'est pas nécessaire que le sujet du tableau nous transporte dans la toute première période des missions Bouddhistes dans l'Archipel. Lors de la fondation de Bôrô-Boudour la civilisation Indienne et le Bouddhisme étaient arrivés dans l'île de Java à une hauteur déjà remarquable; de plus, à cette même époque les colonies entretenaient des relations très fréquentes avec la mère patrie, ce qui donnait lieu à des voyages, à des aventures et à des rencontres, que la tradition pouvait conserver plus ou moins fidèlement, et qui pouvaient fournir ainsi des sujets très propres pour les bas-reliefs de Bôrô-Boudour. De même tout ce qui se rapportait à la propagande Bouddhiste, aux aventures des missionnaires, à l'histoire des princes et des grands qui avaient favorisé les idées nouvelles ou que d'autres mérites avaient élevés au-dessus de leurs contemporains, pouvait prétendre à l'honneur d'être immortalisé par les sculptures du monument. Tout cela est trop naturel pour que la chose soit improbable. Les bas-reliefs de la série inférieure ne nous fournissent pas une histoire suivie. Nous y trouvons les tableaux d'un grand nombre d'événements divers, représentés sur un nombre plus ou moins grand de bas-reliefs successifs; ces événements peuvent presque tous être classés sous un même chef général, la prédication et la propagande de la doctrine du Bouddha. Mais voilà aussi la seule idée qui puisse servir de trait d'union entre les différents sujets. Nous sommes souvent très surpris de trouver des tableaux tirés de la vie domestique et journalière mêlés à ces scènes historiques; voilà par exemple ce que nous trouvons: Pl. LVI, 82, où

les paysans sont occupés de la moisson du padi; Pl. LXVI, 102, où des ouvriers travaillent à faire de petits oiseaux en bois; Pl. LXXI, 112 et CXXII, 214, où des marchands pèsent leurs marchandises; ou enfin Pl. CX, 190, qui nous représente des jeux d'enfants. Nous croyons y trouver aussi des tableaux de faits importants sous forme allégorique; nous avons surtout en vue Pl. LXII, 94, où il est probable que le combat se rapporte à la lutte entre deux sectes hostiles; les armes n'indiquent pas sans doute que la lutte ait été livrée avec des armes réelles; elles ne servent évidemment qu'à indiquer l'ardeur des haines et des disputes.

Nous pourrions vouer maintenant notre attention aux tableaux qui couvrent la paroi antérieure de cette même galerie (la deuxième) et qui occupent également deux séries superposées; on dirait même au premier abord, que voilà l'ordre le plus simple à suivre; mais il n'en est pas ainsi. Il est vrai, que pour cette galerie-ci rien ne nous empêcherait d'examiner les bas-reliefs de la paroi antérieure soit avant, soit immédiatement après la paroi postérieure; mais nous ne pourrions décidément pas en faire autant pour les trois galeries suivantes; car là un lien trop étroit semble unir les tableaux des parois postérieures, pour qu'il soit possible d'y faire entrer ceux des parois antérieures. Nous renvoyons donc pour le moment l'inspection des tableaux qui ornent les parois antérieures, pour examiner premièrement ce que nous offrent les parois postérieures des deux galeries suivantes.

TROISIÈME GALERIE; PAROI POSTÉRIEURE.

Nous voilà donc arrivés sur la troisième galerie; nous y ferons notre tournée dans le même ordre que nous avons suivi tout à l'heure, c'est-à-dire que nous commencerons par la façade Est pour tourner ensuite à gauche et pour revenir à notre point de départ. Nous n'avons ici qu'une seule série de bas-reliefs; mais les tableaux en sont aussi plus élevés que ceux de la galerie précédente. Nous avons déjà dit, page 71, qu'ils sont au nombre de cent vingt-huit et que tous ont été assez bien conservés pour être dessinés. Le lecteur peut les trouver sur les planches CCXXXI à CCXCIV.

Les treize premiers bas-reliefs nous présentent tous, à l'exception du deuxième, le Bouddha comme le principal personnage. Sur la plupart des bas-reliefs il est assis dans un petit temple sur le coussin de lotus, dans l'attitude d'une personne qui démontre ou qui enseigne. Le petit temple est resté ouvert par devant; comme il y manque ainsi une partie du mur antérieur, on peut constater que ce petit bâtiment s'accorde assez bien pour la forme et pour les détails d'architecture avec le style de Bôrô-Boudour lui-même, et spécialement avec les bâtiments à niche, dans lesquels nous avons trouvé les statues de Bouddha. Au-dessus des coussins de lotus on découvre d'ordinaire des draps, étendus les uns sur les autres, (on en compte depuis un jusqu'à six) qui dépendent alors le long de la face antérieure du piédestal de l'édifice. Le siége est pourvu d'un dossier; sur quelques bas-reliefs un coussin est placé en outre contre le dossier. Les petits temples et le mobilier qui en occupe l'intérieur, ne sont pas toujours ornés de la même manière; cette divergence se montre

surtout, en ce qui concerne le mobilier, dans les dossiers des siéges, et pour ce qui regarde les petits temples, dans les pièces de dessus en forme de dagob ou de cloches qui s'élèvent sur des coussins de lotus, voyez Pl. CCXXXII, 3; Pll. CCXXXIII—CCXXXV, 6—10; et Pll. CCXXXVI, CCXXXVII, 12, 13; ailleurs ces pièces de dessus sont remplacées par des ornements d'un autre genre tels que nous en voyons sur le premier mur d'enceinte, voyez Pl. IX.

Pl. CCXXXI, 1. Le Bouddha est assis sur un trône, dont le piédestal est orné de deux lions, tandis que le dossier supporte deux éléphants couchés, sur la tête desquels sont couchés deux autres lions qui semblent se relever; ces emblêmes marquent la sagesse et la force, et trahissent en outre l'origine royale et militaire du Bouddha. Des habitants de la terre et des esprits célestes, ces derniers portés par les nuages, lui rendent hommage en apportant des offrandes et en chantant des hymnes avec l'accompagnement d'instruments de musique; des fleurs de lotus descendent du ciel.

— n°. 2. Le Bouddha lui-même manque sur ce tableau; cependant nous croyons devoir mettre ce tableau en rapport immédiat avec le bas-relief précédent, en y voyant également des hommages rendus au maître; il faut supposer alors qu'il a sa place au milieu du groupe, et que l'espace y a manqué pour placer son image; ou bien il faut admettre qu'il est représenté par le vase rempli de fleurs de lotus; nous préférons cependant prendre ce dernier objet pour un cadeau qu'on lui porte, mais auquel il faut attribuer peut-être un sens symbolique. Les sectateurs du Bouddha, parmi lesquels se trouvent plusieurs Bhikshous, ou du moins des disciples voués à l'état de religieux et que distingue comme tels leur calotte serrée et la simplicité de leur costume, sont réunis dans une large salle, peut-être la salle de réunion du vihâra; quant à la ligne de démarcation entre les deux séries, représentées l'une au-dessus de l'autre, nous concevons qu'elle paraisse désigner un étage supérieur; nous aimerions mieux cependant y voir un moyen assez défectueux de représenter des personnes assises les unes derrière les autres, de manière à les

rendre toutes visibles; le choix de ce moyen defectueux s'explique par l'ignorance de l'artiste en fait de perspective. Il résulte de cette explication, que nous ne pouvons être de l'avis de ceux, qui croient devoir attribuer un rang plus élevé ou le privilége d'appartenir à une caste supérieure, à ceux des personnages qui occupent un étage plus élevé; il y aurait cependant un peu de recherche à vouloir exclure d'avance cette opinion-là, par le seul fait que le Bouddha a fait disparaître la distinction des castes. Sur les bas-reliefs précédents les esprits de l'air sont placés en séries, les uns au-dessus des autres comme c'est le cas ici des habitants de la terre. Là cependant il n'était pas nécessaire d'indiquer par un signe quelconque le plancher ou le plafond, vu que ces esprits sont représentés planant dans l'air et portés par les nuages.

Pl. CCXXXII, 3. Le Bouddha est assis dans une attitude contemplative, les mains posées sur les genoux; des fleurs et des guirlandes sont suspendues au-dessus de lui dans les nuages. Le personnage qui est assis à sa droite dans la série supérieure, tient une lampe allumée dans la main gauche, et dans la main droite un éventail servant à ranimer la flamme de l'autel.

— 4. Le Bouddha occupé à enseigner. Devant lui un plateau avec de l'encens allumé est placé sur un piédestal; autour de cet objet se trouvent des auditeurs debout et assis, tandis que des esprits célestes planent au-dessus des nuages. Nous ne trouvons pas ici de ligne de démarcation entre les deux séries d'auditeurs, comme s'ils occupaient des étages divers; probablement, parce que pour une raison quelconque il n'avait pas été jugé nécessaire de les représenter tous comme étant assis; or, du moment que les personnages de la seconde série pouvaient rester debout, ils étaient toujours assez en évidence, bien que placés derrière les autres.

Pl. CCXXXIII, 5. Le même tableau; des princes se tiennent à droite, des disciples de Brahmanes (?) à gauche, des Bhikshous aux pieds du Bouddha. C'est la simplicité du costume et la chevelure étrangement tressée de deux auditeurs qui nous fait songer ici à des disciples de Brahmanes; il est possible

cependant que ce soient des gens d'une classe inférieure.

Pl. CCXXXIII, 6. Encore le même tableau. En dehors des Bhikshous il se trouve aussi un grand nombre de femmes dans l'auditoire, tandis que des esprits célestes planent au-dessus des nuages.

Pl. CCXXXIV, 7. Encore le même tableau. Parmi les esprits célestes des deux sexes se trouve un Brahmane. Les auditeurs de condition, parmi lesquels se trouvent aussi quelques Bhikshounis ou religieuses consacrées, sont assis en deux groupes sous des arbres symboliques, comme nous en avons déjà rencontré quelquefois sur les tableaux de la galerie précédente et comme nous en trouverons souvent sur cette galerie ainsi que sur les suivantes.

Ces arbres mystiques ou allégoriques semblent appartenir à des régions supérieures. Le Soûtra de Mândhâtri de la Divya avadâna parle de ces arbres [1]). Il y est dit, que six miracles se montrèrent dans le séjour des Dévas Kâmâvatcharas, lorsque Bhagavat (le futur Bouddha) renonça à une existence prolongée; il arriva entre autres, que les arbres portant des fleurs, des diamants et des ornements de tout genre se rompirent. Ce sont des arbres de ce genre-là que nous voyons représentés sur notre bas-relief.

— 8. Le Bouddha, accompagné d'hommes et de femmes de condition ainsi que de Bhikshous, enseigne; au-dessus des nuages se trouvent deux esprits célestes du Brahmanisme.

Il nous faut présenter ici une réflexion qui regarde également les bas-reliefs que nous avons traités jusqu'ici: c'est qu'il n'est pas nécessaire d'attribuer toujours le caractère d'esprits célestes ou d'habitants de l'air aux êtres qui planent dans l'air et qui sont portés par des nuages. D'après l'idée, tant des Bouddhistes que des sectes du Brahmanisme, ceux qui se consacraient sérieusement à une vie de contemplation et de pénitence, acquéraient par là le pouvoir de s'élever dans l'air et de se transporter soudain vers les régions les plus reculées. Voilà ce qu'il ne faut pas oublier, toutes les fois que nous voyons se mouvoir à travers

---

1) Voyez Burnouf, *Introduction* etc. p. 79, 80.

les airs des personnages vêtus d'un costume qui désigne une classe spéciale, comme c'est ici le cas des religieux Brahmanes.

Pl. CCXXXV, 9. Le Bouddha est assis dans la même attitude, et entouré de ses disciples, qui trouvent ici leur place sous les mêmes arbres surnaturels; un grand nombre d'adorateurs des deux sexes sont assis dans les nuages. Un d'entre eux, qui se trouve à gauche au-dessus du petit temple, semble offrir au maître un morceau d'un très grand fruit.

— 10. Même tableau; les auditeurs sont assis et debout; dans les nuages se trouvent des esprits célestes portant des offrandes; un de ces derniers joue de la flûte traversière.

Pl. CCXXXVI, 11. Encore le Bouddha, dans la même attitude. A côté du grand temple se trouve un autre temple plus petit, dans lequel deux Bhikshous; dans un autre édifice contigu, qu'on pourrait prendre aussi pour une galerie, sont trois hommes portant barbe et moustache, probablement des guerriers qui font partie de son auditoire. A droite du temple se trouvent trois auditeurs de condition royale, et derrière eux un nombre égal de Bhikshous. Dans les nuages se trouvent à droite et à gauche des esprits célestes ou d'autres saints personnages. Au-dessus des trois vieillards se trouvent deux Nâgas ou adorateurs de serpents et un Garouda. Ces hommes sont assis en apparence sur le toit de la galerie; mais il résulte des nuages qui flottent au-dessus d'eux, qu'il faut se les représenter aussi planant dans l'air. D'après les idées Bouddhistes ces deux genres de personnages habitent les étages inférieurs de la montagne de Mérou, laquelle montagne est habitée par des êtres divins [1]). Derrière ces trois esprits se trouve une série de drapeaux.

— 12. Le Bouddha dans la même attitude. Parmi ses auditeurs terrestres se trouvent des Bhikshous; un Bhikshou et trois Bhikshounis se trouvent parmi ses adorateurs dans les nuages.

Pl. CCXXXVII, 13. Même tableau. Les auditeurs terrestres sont placés sous des arbres symboliques; dans les nuages se trouvent des Brahmanes et leurs disciples.

---

1) Burnouf. *Introduct. à l'Histoire du Buddh.* p. 600.

Pl. CCXXXVII, 14. Un prince, arrivé à l'état de sainteté, se trouve dans son palais et paraît être un protecteur de la vraie doctrine; des princes et quelques autres personnages de condition inférieure viennent lui rendre hommage. Les vases remplis de fleurs et l'encens allumé sont, ou bien des cadeaux et des hommages, ou bien des objets symboliques représentant la bonne disposition de la foule. Il nous paraît moins juste d'admettre que le prince et les personnages assis en face de lui, vouent un culte à ces vases ou à la loi dont ils sont peut-être le symbole; car l'attitude du prince est bien clairement celle d'un homme qui fait une démonstration.

Pl. CCXXXVIII, 15. Le Bouddha n'est pas assis cette fois dans un temple, mais sur un coussin de lotus, derrière lequel se trouve un dossier; au-dessus de ce dossier les branches de l'arbre du Bouddha ou du Bodhidrouma forment une arche couronnée par le parasol et entourée de fleurs. Le coussin de lotus repose sur une tige qui s'élève de l'eau. Le saint personnage est absorbé dans des méditations. A côté de la tige sont assis deux disciples du maître. Autour de lui douze saints sont assis en trois séries qui s'élèvent l'une au-dessus de l'autre, ce qui veut dire comme nous l'avons vu plus haut, qu'il faut se les figurer placées l'une derrière l'autre; quelques-uns d'entre ces saints personnages rendent hommage au maître, d'autres soutiennent une conversation très animée. Ils sont assis tous sur des fleurs de lotus, pourvues de dossiers à l'exception de celle qu'occupe le personnage de la série supérieure qui se trouve dans le coin à droite du Bouddha; il est possible cependant que cette exception soit dûe à une omission involontaire. Les fleurs de lotus des deux séries les plus éloignées s'élèvent sur des tiges, qui sortent d'arbustes en feuilles à droite du principal personnage. Les tiges manquent aux lotus des quatre saints du premier plan; la raison en est peut-être tout simplement celle-ci, que ces fleurs se trouvent trop près du bord inférieur du tableau. Nous trouvons encore deux personnages assis aux extrémités du premier plan, sans qu'il y ait des fleurs de lotus pour leur servir de siége; c'est à droite du Bouddha un saint, portant une

fleur de lotus dans la main droite, et à gauche un adorateur du Bouddha dans l'attitude d'un homme qui fait une démonstration. Deux esprits de l'air planent au-dessus du trône, tandis qu'une couronne et des fleurs tombent du ciel. Quant aux coquillages qui se trouvent sur les dossiers des siéges des deux saints à gauche du Bouddha, il faut conclure peut-être de leur présence, que ces deux personnages sont d'anciens adorateurs de Viçnou devenus célèbres. Peut-être faut-il voir dans ce tableau une assemblée de Bouddhistes réunis en synode, peut-être aussi ne faut-il y voir qu'une simple adoration du Bouddha par des saints Bouddhistes, qui se sont élevés à des degrés divers de sainteté.

C'est ici que nous quittons pour quelque temps le Bouddha; nous ne le retrouverons que sur le soixante-quatorzième tableau à la façade ouest. Jusque là nous ne verrons que des princes, des princesses, des Bhikshous et d'autres personnages qui se sont élevés à un certain degré de sainteté Bouddhiste.

Pl. CCXXXVIII, 16. Un prince Bouddhiste assis dans un petit temple sur un coussin de lotus, s'entretient avec un autre saint de famille royale, qui vient le visiter; ce dernier est accompagné d'une suite distinguée, et au-dessus de lui des esprits célestes planent sur les nuages. A droite du temple plusieurs Bhikshous sont groupés sous un arbre symbolique. Le principal personnage porte derrière la tête, en dehors de l'auréole, un croissant; il est du moins difficile d'admettre que cet objet ne serait autre chose que les deux bouts d'un châle dont la tête serait enveloppée. Peut-être cet ornement symbolique a-t-il été emprunté au Brahmanisme et a-t-il passé dans le culte Bouddhiste sans que la signification en ait été modifiée.

Pl. CCXXXIX, 17. Un Bhikshou, assis dans un petit temple, est l'objet des hommages d'habitants de la terre et de religieux ou d'esprits qui planent au-dessus de lui, soutenus par des nuages. Il reçoit la visite d'un saint de famille royale. Les vides sont occupés par des arbres symboliques.

— 18. Encore un Bhikshou occupé à faire une démonstration, entouré d'un saint de famille royale qui lui rend visite et d'autres auditeurs. Des esprits de l'air lui présentent leurs hommages et

lui apportent des cadeaux au bruit d'un tambour et de cymbales de métal. Des arbres composés de fleurs se trouvent à côté du temple et dans les nuages.

Pl. CCXL, 19. Un Bhikshou est assis sur son siége sous un arbre symbolique qui remplace ici le Bodhidrouma; le Bhikshou enseigne la vraie doctrine à un saint de famille royale qui se trouve à genoux devant lui. Parmi les esprits de l'air se trouvent quelques femmes distinguées.

— 20. Un autre prédicateur Bouddhiste, assis sur son siége sous un arbre symbolique, cette fois-ci un Bodhidrouma, fait une démonstration à un prince Bouddhiste qui est venu le voir, et qui a dans sa suite un Bhikshou. Dans les nuages se trouvent trois couples: l'un composé d'un prince et d'une princesse, l'autre de deux Brahmanes, le troisième de deux Gandharvas. Des fleurs et une couronne descendent sur le prince qui fait la visite.

Pl. CCXLI, 21. Un saint de familie royale est assis dans son temple, absorbé dans la méditation comme un Bouddha; et reçoit la visite d'un autre prince avec sa suite. Le coussin de lotus manque ici.

— 22. Un Bhikshou, assis sur son siége sous l'arbre symbolique, reçoit dans sa retraite la visite d'un prince Bouddhiste, avec lequel il s'entretient et dont la suite apporte de riches cadeaux. Parmi les esprits de l'air qui planent dans les nuages il y en a deux qui apportent des coussins de lotus; deux autres esprits font tomber des fleurs et des couronnes sur le Bhikshou.

Pl. CCXLII, 23. Une sainte princesse, assise dans un temple dans l'attitude contemplative d'un Bouddha, reçoit la visite et les hommages d'un saint de famille royale qui tombe à genoux devant elle. Des Bhikshous et des Gandharvas se trouvent dans les nuages; au-dessus de ces derniers des guirlandes de fleurs sont suspendues aux nuages, au-dessus de la tête du prince et de sa suite.

— 24. Un pénitent Brahmane s'entretient dans sa retraite avec un saint de famille royale. Il est entouré de ses disciples des deux sexes, tandis que le prince a sa suite, composée éga-

lement d'hommes et de femmes; parmi les esprits dans les nuages nous distinguons deux vieillards portant barbe et moustache.

Pl. CCXLII, 25. Une Bhikshouni est assise dans un petit temple dans l'attitude d'un Bouddha. Elle reçoit la visite et les hommages d'un prince qui vient d'un côté avec sa suite, et d'une princesse qui vient de l'autre côté avec la sienne. Des esprits planent dans l'air avec des instruments de musique, des tambours et des fleurs.

Pl. CCXLIII, 26. Un Bhikshou assis dans une grotte sous un arbre symbolique; deux Bhikshous se trouvent à genoux à côté de lui; l'un d'entre eux porte sa cruche à eau. Un prince, qui est en même temps un saint, assis également sous un arbre symbolique, est venu avec sa suite faire visite au Bhikshou. L'éléphant et les chevaux indiquent probablement, que le prince est venu d'un pays lointain.

Pl. CCXLIV, 27. Un saint prince reçoit dans son palais la visite d'un autre prince ayant le même caractère de sainteté. Le premier porte derrière sa tête l'ornement en forme de croissant, qui ressemble cependant plutôt ici aux bouts d'un châle qui enveloppe la tête. Les arbres qui ornent ce tableau ne sont pas des arbres symboliques, mais des arbres ordinaires. Le surnaturel paraît être absent, et les esprits de l'air manquent.

— 28. Une sainte princesse assise dans un temple, tandis que des deux côtés de l'entrée se trouve une suivante portant l'émouchoir; la princesse elle-même est dans l'attitude de quelqu'un qui fait une démonstration. A gauche du temple se trouve un saint prince Bouddhiste, assis sur un piédestal rond très simple, et occupé également à faire une démonstration. Autour de lui se trouvent sa suite et ses auditeurs des deux sexes, portant des offrandes et de l'encens. Nous apercevons dans les nuages des esprits de l'air, parmi lesquels se trouve aussi une femme.

Pl. CCXLV, 29. Un saint prince assis dans son temple ou dans son palais, reçoit la visite d'un autre prince, qui n'est pas orné de l'auréole, et s'entretient avec ce dernier. A droite de l'édifice se trouve un arbre symbolique; un peu plus loin est un

autre prince, accompagné de sa suite, qui retourne probablement d'une visite qu'il a faite à l'autre. Les vases remplis qui ornent le toit, sont peut-être la preuve de la richesse de celui qui habite la maison, ainsi que des vases semblables que nous découvrons dans l'édifice au rez-de-chaussée. Les montants de la niche ou du portail dans lequel le saint prince est assis, reposent des deux côtés sur un taureau accroupi, symbole de la force, qui est à l'origine un attribut Çivaïstique, mais que l'artiste a transporté dans le Bouddhisme. Les esprits de l'air manquent ici.

Pl. CCXLV, 30. Un saint prince, assis dans sa demeure, reçoit la visite d'un autre saint de famille royale et s'entretient avec lui. Ce dernier, accompagné de sa suite, est assis dans une attitude respectueuse sous des arbres symboliques non loin du palais; un grand vase rempli de fleurs de lotus se trouve à côté de lui. Une Gandharvi vole dans l'air. Le prince assis dans le temple, a des deux côtés une suivante portant l'émouchoir. Sous le temple se trouvent des ornements symboliques, représentant deux lions et trois éléphants.

Pl. CCXLVI, 31. Deux saints de famille royale, accompagnés de leur suite, se rendent vers un temple magnifique bâti en forme de pyramide avec cinq étages; quatre femmes sont accroupies sur une large estrade. Nous croyons distinguer un grand nombre de voiles ou de châles suspendus derrière ces femmes sur une latte de traverse. Les arbres de ce bas-relief sont des arbres naturels.

— 32. Le Bouddha se tient debout sur le coussin de lotus dans l'attitude d'un homme qui fait une démonstration; il faut donc se le figurer ici en voyage pour prêcher la conversion; ses auditeurs sont auprès de lui debout ou à genoux. Des esprits de l'air, planant dans les nuages, font descendre des fleurs sur sa tête. L'un d'eux tient à la main une petite cloche ou une sonnette, comme celles dont on se sert dans les cérémonies religieuses.

Pl. CCXLVII, 33. Deux saints de famille royale s'entretiennent ensemble dans un palais.

— 34. Un saint de famille royale est en voyage avec sa suite

Des esprits ornés en princes font tomber des fleurs sur sa tête.

Pl. CCXLVIII, 35. Deux saints de famille royale se trouvent ensemble dans un palais. Un gardien et la suite des deux princes attendent hors du palais sous un arbre.

— 36. Trois salles d'un même palais communiquant ensemble. Dans la salle du milieu deux saints de famille royale s'entretiennent ensemble, tandis qu'une foule de suivantes se trouvent dans les deux salles latérales.

Pl. CCXLIX, 37. Une visite à peu-près semblable; mais celui qui fait la visite est privé de l'auréole, et la suite des deux personnages se compose exclusivement d'hommes.

— 38. Encore une visite du même genre, rendue cette fois-ci par un prince à une princesse, arrivés l'un et l'autre à un degré de sainteté. Une Gandharvi plane dans l'air portant une couronne de fleurs.

Pl. CCL, 39. Un pénitent Brahmane assis dans sa grotte, y reçoit la visite d'un saint de famille royale, qui prête une oreille attentive à sa démonstration et dont la suite nombreuse est assise tout près. A côté du Brahmane se trouve une table de pierre, sur laquelle l'artiste a placé sa cruche à eau, son vase pour recueillir les aumônes et une coquille dans laquelle se trouve une fleur. La lance en forme de trident, l'arme de Çiva, est placée contre la grotte à côté de l'entrée. Un autre Brahmane est assis dans une autre grotte un peu plus de côté; peut-être ce Brahmane est-il le disciple du premier.

— 40. Encore une visite, qu'un saint et royal personnage rend à un autre dans son palais.

Pl. CCLI, 41. Deux saints et royaux personnages s'entretiennent ensemble dans un palais; leur suite est assise plus bas; un des soldats de la garde se trouve hors du palais sous un arbre au bord de la mer ou de la rivière, sur laquelle le palais est situé. Un navire vient d'arriver à ce qu'il semble, et l'équipage paraît occupé à plier la voile sur l'ordre du pilote. Peut-être ce navire a-t-il transporté l'un des deux princes et pouvons-nous admettre qu'il soit venu d'un pays de l'autre côté de la mer.

— 42. Un saint prince porté sur une litière couverte, ac-

compagné de sa suite, dont les plus distingués sont à chev
les autres à pied; le prince paraît être en voyage, peut-
dans le but de faire une visite. Des esprits célestes volent à
rencontre en portant des cadeaux.

Pl. CCLII, 43. Un saint prince, peut-être celui du précéd
bas-relief rend visite à une Bhikshouni, dont le serviteur et
suivantes sont assis à côté de la maison.

— 44. Un saint de maison royale rend visite à un prin
que ne distingue pas l'auréole; celui-ci le reçoit dans son pa
et s'entretient avec lui; la suite des deux personnages se tro
des deux côtés de l'édifice.

Pl. CCLIII, 45. Deux princes, peut-être ceux du précéd
bas-relief, (l'auréole manque ici encore à l'un d'entre eux) s
agenouillés dans un temple, des deux côtés d'un Dagob avec
restes de Bouddha. La suite se tient hors du temple, en pa
debout, en partie à genoux. Des esprits des deux sexes plan
dans l'air.

— 46. Un saint prince, qui vient peut-être d'un pays étr
ger, à en juger par ses moustaches, est en voyage; lui-mê
est monté sur un char magnifique tiré par deux chevaux, tan
que ses serviteurs le suivent en foule à pied. Des esprits céles
volent au devant de lui. Son attitude, qui est celle d'un hom
occupé d'une démonstration, pourrait faire supposer que le pri
eût entrepris en personne un voyage de prédicateur ou de m
sionnaire.

Pl. CCLIV, 47. Un saint et royal personnage se trouve
genoux les mains jointes à côté d'un autre prince; ce dern
qui est assis sur un trône dans son palais, paraît avoir att
une plus haute dignité religieuse, à en juger par la petite im
d'un Bouddha assis qui orne sa coiffure au front. Dans la su
du prince qui rend visite à l'autre, nous remarquons un se
teur qui porte un plat avec des fleurs de lotus particulièrem
grandes. Des esprits célestes sont assis dans les nuages d
une attitude qui trahit l'adoration; des fleurs descend
du ciel.

— 48. Un saint et royal personnage dans l'attitude d

homme qui adore, accompagné de sa suite et assis près d'un temple, écoute la démonstration d'un personnage divin, probablement un saint Bouddhiste, qu'on a représenté cependant avec quatre bras, peut-être sous l'influence d'idées Brahmanes; les deux bras de derrière portent le chapelet et l'émouchoir. Un taureau couché se trouve au rez-de-chaussée du temple, tandis que des Brahmanes apportant des offrandes planent dans l'air et s'approchent en volant; ces deux détails nous font supposer, que nous avons ici devant nous un dieu Brahmane converti au Bouddhisme.

Pl. CCLV, 49. Un saint et royal personnage accompagné de sa suite, s'entretient avec une princesse sainte et puissante, à en juger au moins par les trésors à côté d'elle, par ses serviteurs et par sa garde. Tous sont assis sous des arbres symboliques.

— 50. Une visite et un entretien semblables aux mêmes détails du précédent bas-relief, sauf que la scène se passe dans le palais de la princesse; les femmes de la suite de celle-ci sont assises sous un arbre ordinaire, tandis que la suite du prince est assise sous un arbre symbolique, et que des esprits des deux sexes planent au-dessus des arbres.

Pl. CCLVI, 51. Un prince, prosterné la face contre terre, présente ses hommages à une sainte princesse, qui est assise sur une estrade couverte de coussins, entre six grands vases remplis d'offrandes ou de trésors. Les deux principaux personnages sont assis sous des arbres symboliques, la suite du prince se trouve sous un arbre ordinaire.

— 52. Un saint et royal personnage s'entretient avec une sainte princesse dans le palais de la dernière. La suite du prince se trouve hors du palais sous un arbre symbolique.

Pl. CCLVII, 53. Un entretien comme celui du précédent tableau, sauf que le prince est assis hors du palais. La suite se trouve sous un arbre symbolique.

— 54. Un saint et royal personnage fait un voyage, assis sur un trône magnifique couvert d'un dais et porté par un éléphant, qu'un de ses serviteurs conduit par une corde; le cornac, qu'on reconnaît au crochet qu'il porte, marche également à côté

de l'animal, et entoure la trompe du bras gauche. Quatre personnages qui semblent être des princes, suivent la procession à cheval; les hommes inférieurs de la suite marchent à pied derrière l'éléphant. Des esprits célestes portés par les nuages, volent au devant du prince dans une attitude respectueuse.

Pl. CCLVIII, 55. Deux personnages de condition, accompagnés de leur suite qui apporte des cadeaux et des offrandes, sont assis dans un pendopo, et s'entretiennent avec un saint de famille royale; celui-ci est assis dans un palais, tandis que des esprits célestes, planant dans les nuages, volent vers lui en apportant des cadeaux au son de tambours et de cymbales.

— 56. Un saint de famille royale, prosterné respectueusement à l'entrée d'un palais, dans lequel est assise une sainte princesse de haute famille. A en juger par les lions sur le toit, on pourrait supposer qu'elle appartient à la caste des guerriers. Deux esprits des deux sexes planent dans les nuages.

Pl. CCLIX, 57. Un saint prince rend visite à une princesse qui est également une sainte, et s'entretient avec elle; l'un et l'autre accompagnés de leur suite, sont assis sous des arbres, c'est-à-dire peut-être dans un jardin. Une Gandharvi est assise sur le dossier du trône de la princesse.

— 58. Un saint prince qui est en voyage avec sa suite, rencontre une longue file de princes, qui lui rendent hommage. Des esprits planent au-dessus de lui dans les nuages.

Pl. CCLX, 59. Un saint prince, respectueusement prosterné sur un tabouret dans le vestibule d'un palais magnifique, prête l'oreille aux démonstrations d'une sainte princesse. Deux esprits célestes planent dans les nuages.

— 60. Un saint prince et une sainte princesse s'entretiennent ensemble, assis l'un et l'autre dans le palais de la dernière, tandis que leur suite se trouve dans les galeries latérales. Des esprits planent dans les nuages.

Pl. CCLXI, 61. Un saint prince est assis dans son palais dans l'attitude d'un homme qui fait une démonstration; à côté de lui se trouvent son éléphant et ses serviteurs endormis. Des

esprits célestes planant dans les nuages lui apportent des offrandes.

Pl. CCLXI, 62. Un saint prince rend hommage à une sainte princesse qui est assise dans son palais; le prince se trouve à genoux à l'entrée de l'édifice. Des esprits célestes des deux sexes planent dans les nuages.

Pl. CCLXII, 63. Même tableau, sauf qu'il se trouve deux suivantes des deux côtés de la princesse, portant l'une et l'autre l'émouchoir, tandis que trois autres suivantes se trouvent à droite hors du palais. Nous remarquons trois personnages, parmi lesquels un Brahmane, dans la suite du prince qui rend hommage et qui apporte des cadeaux; lui-même est assis sur un coussin. Des esprits célestes planent dans l'air.

— 64. Un palais dans lequel un saint prince, assis sur un trône élevé, s'entretient avec un autre, qui est assis devant lui sur le sol et dont la suite est assise hors du palais. Dans une partie de la salle qui se trouve derrière le saint prince sont assis trois personnages de condition de sa suite. Des esprits célestes planent dans les nuages.

Pl. CCLXIII, 65. Une sainte princesse, dont le trône se distingue de nouveau ici par les lions qui le portent, est occupée à faire une démonstration devant un personnage illustre, lequel, assis dans la même salle de son palais, est venu lui faire visite et dont les gestes annoncent l'admiration. La suite de ce dernier personnage se trouve dans l'antichambre du palais. Des esprits planant dans les nuages rendent hommage à la princesse.

— 66. Une princesse, assise dans son palais, s'entretient avec un personnage de condition, assis au dehors sous un parasol dans l'attitude d'un Bouddha. La suite de ce dernier est assise près de lui sous un arbre naturel.

Pl. CCLXIV, 67. Un prince est tombé à genoux sur le soubassement du palais d'un saint de famille royale. Il peut paraître étrange que la suite du premier se compose seulement de deux femmes, agenouillées derrière lui sous un arbre symbolique; la suite de l'autre prince est assise de l'autre côté du palais sous un arbre ordinaire.

— 68. Un saint prince est assis avec son illustre épouse

dans son palais, lequel est entouré d'une clôture de palissades. En dedans de cet enclos sont assis deux serviteurs; en dehors de l'enclos, près du portail, se trouvent deux gardes. Une sainte princesse sort des nuages et vole vers le palais.

Pl. CCLXV, 69. Un prince est assis dans son palais, ayant une suivante à droite et à gauche de son trône. A droite du palais se trouvent une femme et un homme de sa suite; à gauche devant le palais un saint prince est assis sous un arbre symbolique. Des esprits célestes planent dans les nuages.

— 70. Un Brahmane est assis sur son trône dans un pendopo richement orné; à côté de lui l'encens est allumé sur un autel; quatre disciples du Brahmane sont assis à droite du pendopo sous un arbre symbolique. Encore plus à droite un prince, accompagné de deux autres princes et d'un serviteur, est respectueusement assis et écoute la démonstration du Brahmane. Deux esprits célestes planent dans les nuages.

Pl. CCLXVI, 71. Un saint prince, assis dans son palais sur un trône que portent des lions, s'entretient avec un prince qui est assis près de lui sur le sol, et dont la suite est assise dans la galerie attenante.

— 72. Un prince assis dans son palais avec ses deux femmes, reçoit la visite et les hommages d'un autre personnage illustre et de sa suite. Au-dessus de ce dernier deux esprits planent dans les nuages.

Pl. CCLXVII, 73. Un prince, accompagné de sa suite et précédé de deux femmes de condition, se promène sur les nuages, tandis que des fleurs et des couronnes descendent sur tous.

— 74. C'est ici que nous retrouvons de nouveau le Bouddha ; nous le retrouverons encore sur quelques tableaux suivants. Le bas-relief que nous avons sous les yeux, le présente assis sur son trône sous le parasol et plongé dans des méditations profondes, tandis que ses mains jointes reposent sur ses genoux; le siége immédiat du Bouddha est une fleur de lotus qui s'élève hors de l'eau sur une tige épaisse entre un grand nombre de fleurs semblables et de feuilles. Quatre saints de famille royale sont assis

deux à deux à droite et à gauche du Bouddha; leur siége est également un trône mais sans dossier, porté comme celui du Bouddha par des fleurs de lotus, tandis que des deux côtés de ces trônes s'élèvent des fleurs de lotus et des tiges pourvues de feuilles; ces quatre personnages ne se distinguent les uns des autres que par l'attitude des mains et par quelques petites modifications apportées dans les détails de la coiffure et des ornements. Des guirlandes et d'autres ornements de fleurs, suspendus aux nuages, flottent au-dessus de leurs tête. L'ensemble représente évidemment un tableau symbolique de princes que leurs vertus ont fait admettre dans la société du Bouddha.

Pl. CCLXVIII, 75. Le Bouddha est assis dans la même attitude que sur le précédent tableau; il prêche sa doctrine à quelques femmes qui lui apportent leurs hommages, sur les bords d'un courant dans lequel nagent des poissons et des tortues. Des esprits célestes portés par les nuages, lui apportent des offrandes et le couvrent de fleurs. Devant lui se trouve un arbre symbolique.

— 76. Le Bouddha se tient debout sur le coussin de lotus et prêche devant un grand nombre de femmes. Derrière lui se trouvent trois serviteurs. Sur les nuages on voit un grand nombre d'esprits célestes de rang et d'âge divers, qui versent sur lui des fleurs et d'autres dons.

Pl. CCLXIX, 77. Une sainte princesse prêche dans son palais la doctrine du Bouddha et s'entretient, à ce qu'il semble, avec un personnage de condition, assis à sa gauche sur le sol et dont la suite attend hors du palais. Dans les nuages se trouve un esprit céleste tenant une offrande sur un plat.

— 78. Ici encore le Bouddha est debout; peut-être faut-il se le représenter en voyage dans le but de prêcher sa doctrine; à côté de lui se trouvent un saint de famille royale et un Bhikshou; le prince est représenté également dans l'attitude d'un prédicateur. Un nombre considérable de femmes distinguées, qui se tiennent debout sous des arbres symboliques ou du moins près de ces arbres, apportent leurs hommages au maître, de concert avec quelques esprits célestes qui planent dans les nuages.

Pl. CCLXX, 79. Une sainte princesse, issue d'une famille qui appartient à la caste militaire, à en juger par les lions qui supportent son trône, est assise dans son palais, plongée dans la méditation, et reçoit les hommages de différents personnages, assis en partie dans la même pièce, en partie dans une pièce contigue.

— 80. Ce tableau ressemble assez au précédent, sauf quelques modifications, parmi lesquelles nous signalons l'attitude de la princesse, et de trois de ses auditeurs; c'est l'attitude de personnes qui font une démonstration.

Pl. CCLXXI, 81. Le Boüddha est assis dans un petit temple, occupé à faire une démonstration; à sa gauche ses Bhikshous sont assis sous un arbre symbolique, tandis qu'un prince, assis à droite et accompagné de sa suite lui présente ses hommages. Des esprits célestes se voient dans les nuages.

— 82. Une sainte princesse, assise dans un petit temple ou dans son palais; à sa droite se trouvent ses suivantes, à sa gauche un prince qui vient la voir avec les hommes de sa suite. Des esprits célestes planent dans les nuages.

Pl. CCLXXII, 83. Une sainte princesse, assise dans son palais, s'entretient avec un prince, également un saint, qui est assis non loin du palais dans une attitude respectueuse, et dont la suite est assise derrière lui sous un arbre. Trois esprits portant des émouchoirs et un chapelet planent dans les nuages, l'un d'eux joint respectueusement les mains.

— 84. Un saint prince, assis dans son palais, s'entretient avec un autre prince, assis près du palais; ce dernier est venu lui faire visite, porté par un éléphant et entouré de son escorte. Un arbre symbolique se trouve sur l'arrière-plan.

Pl. CCLXXIII, 85. Un saint prince, accompagné d'une suite nombreuse et distinguée, fait visite à une sainte princesse de la caste militaire et s'entretient avec elle.

— 86. Un prince, accompagné de sa suite, est assis auprès d'un Bhikshou, qu'il est allé voir dans sa retraite, une grotte creusée dans les rochers. A côté du Bhikshou se trouvent deux de ses disciples. Derrière la suite du prince est un arbre sym-

bolique, tandis que des arbres naturels se trouvent entre les rochers. Une fleur de lotus et des draperies sont suspendues aux nuages.

Pl. CCLXXIV, 87. Un prince, assis dans son palais, enseigne un autre prince, qui se trouve près du palais. La suite du dernier est assise sous un arbre symbolique, celle du premier est assise de l'autre côté sous un arbre naturel.

— 88. Encore un prince dans la même attitude; son auditeur, un autre prince qui lui fait visite, est à genoux devant lui, les mains appuyées sur le sol; dans sa suite se trouve un vieux serviteur. A droite du palais on voit la suite du prince enseignant, dans laquelle se trouvent des gardes à la physionomie farouche et aux cheveux ébouriffés, qui apportent des cadeaux. Des esprits célestes planent au-dessus d'eux dans les nuages.

Pl. CCLXXV, 89. Un tableau à peu près semblable, sauf que le prince qui rend visite à l'autre et qui est assis à côté du palais, tient à la main un objet ovale, peut-être un fruit qui doit servir d'offrande. De l'autre côté du palais on voit arriver également un personnage de condition, accompagné d'une suite, qui apporte des cadeaux, tout comme les esprits qui planent dans les nuages.

— 90. Une Bhikshouni, issue d'une famille de la caste militaire, comme l'indiquent les Singhas qui ornent le soubassement de son petit temple, est assise sous un arbre symbolique avec sa suite, dans laquelle se trouve aussi une Bhikshouni. Un prince, ayant sa garde à quelque distance, est assis dans le vestibule du temple sous un arbre symbolique. Un esprit céleste s'approche en volant rapidement, portant une corbeille remplie de cadeaux sur l'épaule gauche.

Pl. CCLXXVI, 91. Une sainte princesse, assise dans son palais, s'entretient avec un prince, également un saint, qui est assis à côté d'elle. Plusieurs personnages de condition se trouvent dant la suite du dernier.

— 92. Une conversation du même genre, sauf que les deux principaux personnages sont assis dans la même pièce, n'ayant ni l'un ni l'autre l'auréole derrière la tête; notons encore cette

différence, c'est qu'ici la princesse est le personnage qui écoute, tandis que sur l'autre bas-relief c'était le prince.

Pl. CCLXXVII, 93. Un prince se trouve à quelque distance de son palais, distribuant des dons.

— 94. Le Bouddha se tient debout sur un coussin de lotus, c'est-à-dire qu'il est représenté voyageant pour prêcher sa doctrine. Deux esprits qui planent dans les nuages soutiennent un dais au-dessus de sa tête, d'autres esprits volent après lui; l'un d'eux se distingue par ses longues boucles. A la droite du Bouddha se trouvent deux de ses Bhikshous; à sa gauche un prince agenouillé, entouré de sa suite qui apporte des cadeaux de fleurs et d'aliments.

Pl. CCLXXVIII, 95. Uue princesse, assise dans sa chambre s'entretient avec six hommes de condition qui se tiennent debout dans un pendopo ou près d'un pendopo et parmi lesquels il en est un qui paraît appartenir à la caste militaire.

— 96. Deux princes, entourés de leur suite, apportent des hommages et des offrandes à un Dagob qui renferme des reliques d'un Bouddha. Un esprit offre des offrandes de fleurs dans les nuages tandis que des fleurs de lotus descendent sur le Dagob.

Pl. CCLXXIX, 97. Un prince, prêt à entrependre un voyage assis sur son éléphant et accompagné de sa suite, qui se compose d'hommes et de femmes.

— 98. Un Dagob de Bouddha dans un édifice qui a la forme d'un temple. A côté de ce Dagob un personnage de condition, accompagné de sa suite, est respectueusement assis dans une annexe ou une galerie de l'édifice. Quatre esprits des deux sexes planent au-dessus des nuages. Ce qui dans le temple doit attirer un peu notre attention, ce sont les tortues qui figurent au-pied du soubassement comme des ornements d'architecture et qui ont probablement aussi une signification symbolique; la forme de la tourelle au-dessus du Dagob rappelle les cônes du même genre, qui se composent de treize parties et qu'on rencontre sur les Tchâityas dans le Népâl.

Pl. CCLXXX, 99. Un saint prince Bouddhiste, assis dans un petit temple ou dans un palais et plongé dans la méditation,

reçoit les hommages d'un autre prince accompagné d'une suite. Dans les nuages se trouvent des esprits célestes, parmi lesquels, à ce qu'il semble un Brahmane. Sur le toit quatre personnes gesticulent avec beaucoup de vivacité; ce nombre et ces mouvements ont probablement une signification symbolique.

Pl. CCLXXX, 100. Un saint prince Bouddhiste, qu'un grand nombre d'attributs mettent en rapport avec les dieux du Brahmanisme, nous est représenté ici occupé à enseigner, entouré de plusieurs auditeurs de rang divers, dont quelques-uns appartiennent à la terre, tandis que d'autres, des esprits célestes, planent dans les nuages. Un saint prince, accompagné de sa suite, vient lui présenter ses hommages. Le principal personnage est assis dans une caverne sur le coussin de lotus que supportent quatre lions ou Singhas. Derrière le coussin de lotus sont couchés des deux côtés des éléphants, sur la tête desquels est assis un Bhikshou. Le dossier du trône sur deux lions bondissants, tandis que nous découvrons sur le dossier deux autres lions assis et deux serpents. L'ouverture dans la voûte de la caverne est couverte d'un parasol orné, au-dessus duquel s'élèvent une fleur de lotus et deux émouchoirs. Le saint lui-même a quatre bras, dont les deux bras droits font un geste démonstratif, tandis que celle des deux mains gauches qui se trouve le plus en avant tient une fleur de lotus, l'autre le crochet de cornac. La coiffure du saint se distingue par les nattes arrangées selon les rites du Brahmanisme et par la petite statuette du Bouddha au front.

Pl. CCLXXXI, 101. Un saint prince Bouddhiste, orné d'attributs Brahmanes, est assis dans un palais ou dans un petit temple, sur un coussin de lotus que portent trois lions. Il n'est resté des quatre mains que la main gauche postérieure, laquelle tient une fleur de lotus. La coiffure est ornée d'une petite statuette de Bouddha, tout comme sur le bas-relief précédent. Des habitants de la terre et du ciel, les derniers placés en deux rangées, dont l'une s'élève au-dessus de l'autre, en partie des personnages de famille royale, lui apportent leurs hommages.

— 102. Un saint prince Bouddhiste, comme nous en avons vu plus haut, sauf qu'il a six bras dont quatre mains seulement

Pl. CCLXXXIII, 106. Une sainte princesse, assise dans son palais, s'entretient avec un prince qui se tient avec sa suite sous un arbre symbolique à côté de l'édifice, et qui porte derrière sa tête, en dehors de l'auréole, le croissant que nous avons déjà rencontré plus d'une fois; de l'autre côté du tableau la suite de la princesse se trouve également sous un arbre symbolique. Des esprits célestes planent dans les nuages au-dessus du palais, qui est surmonté de cinq ornements en forme de trident, ce qui indique un rapport avec le culte de Çiva.

Pl. CCLXXXIV, 107. Une sainte princesse est assise dans son palais sur un trône sontenu par des lions, et semble faire une démonstration à un saint prince, assis respectueusement près du trône de la princesse. La suite de ces deux personnages est assise dans la même pièce du palais à droite et à gauche du trône. Des esprits célestes planent dans les nuages.

— 108. Une sainte princesse, agenouillée dans un temple sur un trône en forme d'autel, s'entretient avec un saint prince qui semble porter un fruit dans la main droite. La suite de ces deux personnages est assise sous des arbres symboliques. Deux esprits célestes d'âge et de condition différents planent dans les nuages.

— 109. Une sainte princesse, assise dans son palais ou dans un temple, est occupée à démontrer ou à prêcher, tandis qu'un prince est assis respectueusement à côté de l'édifice. Des esprits célestes planent dans les nuages, d'où descendent des fleurs et des draperies. La suite de ses deux personnages est assise sous des arbres naturels. Ce qui mérite spécialement notre attention, c'est une des femmes de la suite de la princesse, armée d'un grand glaive qu'elle porte levé devant elle.

Pll. CCLXXXV, 110; CCLXXXVI, 111, 112. Chacun de ces trois bas-reliefs présente une sainte princesse, assise dans son palais ou dans un pavillon, occupée d'une démonstration ou d'une méditation; un prince écoute assis ou debout devant elle; ce dernier personnage est représenté sur le n°. 112 avec l'auréole seulement, tandis que sur le n°. 111 il porte encore l'ornement en forme de croissant derrière la coiffure. Le n°. 112 nous

montre le palais ou le petit temple à quelque distance. Des esprits célestes ou des esprits de l'air planent comme d'habitude dans les nuages.

Pl. CCLXXXVII, 113. Voici un tableau qui diffère notablement de tous ceux dont se compose la série. Le Bouddha est assis sur son coussin de lotus dans l'attitude d'un homme qui médite. Le coussin est porté par deux lions, tandis que des tapis étendus sous le coussin en dépendent en draperies. En dehors de l'auréole ordinaire il en a encore une autre beaucoup plus grande, qui s'élève depuis son siége jusqu'au-dessus de sa tête, couverte par les branches d'un arbre symbolique qui représente ici le Bodhidrouma et dont les bords font rayonner des flammes. A gauche du Bouddha sont deux suivantes qui lui rendent hommage. Tout l'espace à droite est occupé par une foule de personnes de rangs divers, qui agitent vivement des armes de tout genre, comme s'ils s'amusent à un combat simulé plutôt que de se battre en réalité. Les armes dont ils se servent sont de petits boucliers oblongs ou ronds, des glaives de forme différente, des poignards et même une massue. Il est difficile de songer ici à un combat réel, car la troupe agite évidemment ses armes à coups perdus. Peut-être l'ensemble fournit-il un tableau symbolique des troubles et des luttes auxquels exposent les passions humaines et les convoitises de ce monde, opposés au repos calme et sans trouble du disciple de Bouddha qui s'est élevé au-dessus de ces agitations.

— 114. Un temple, ou le palais d'une sainte princesse dont les suivantes se trouvent à droite de l'édifice fermé, tandis que quelques personnages de famille royale se sont approchés de l'autre côté avec leurs dons. Des arbres symboliques se trouvent sur l'arrière-plan. Au-dessus de l'édifice se trouvent des esprits célestes portés par les nuages et présentant leurs hommages.

Pl. CCLXXXVIII, 115. Un Brahmane, ou un autre personnage de condition, qui s'est voué à l'état religieux et qui semble avoir déjà acquis une grande célébrité par son savoir ou par sa dévotion; il est assis sous un arbre symbolique sur un piédestal couvert de tapis et de coussins; à côté de lui se trouvent à droite

sa cruche à eau, placée sur un bâton qui se termine en trois pointes et qu'on a enfoncé par l'autre bout dans le sol derrière deux de ses disciples, tandis que devant lui un prince et sa suite lui offrent leurs dons et leurs hommages. Des esprits, parmi lesquels un Brahmane et un Bhikshou, planent dans les nuages, portant des cadeaux.

Pl. CCLXXXVIII, 116. Une princesse, assise dans son palais mais que l'auréole ne distingue ici comme étant sainte, s'entretient avec un autre saint prince, qui est assis avec sa suite sous un arbre symbolique à côté du palais. En dehors des esprits célestes qui planent, comme d'ordinaire, dans les nuages, et parmi lesquels il s'en trouve un qui tient un instrument à cordes à la main, nous voyons encore deux Gandharvas assis sur l'arbre.

Pl. CCLXXXIX, 117. Une princesse, assise dans le palais avec sa confidente, y reçoit la visite d'un prince, accompagné de deux hommes de condition de sa suite. Les dames d'honneur de la princesse se trouvent de l'autre côté de l'édifice, au-dessus duquel deux esprits, planant dans les nuages, font office de serviteurs, en portant les émouchoirs. Les Singhas qui se trouvent sur les différents étages du palais nous engagent à ranger la femme dans une famille de la caste militaire.

— 118. Un saint prince s'entretient dans son palais avec un autre prince qui est assis dehors. Des esprits célestes battent dans les nuages le tambourin et les cymbales.

Pl. CCXC, 119. Un prince, assis dans son palais entre deux de ses suivantes, tandis que les autres femmes se trouvent dehors, reçoit la visite d'un autre prince. Des esprits planent dans les nuages. Sur un toit à deux étages, entourés l'un et l'autre de balustrades, nous découvrons un grand nombre de vases à provision (?), entre lesquels plusieurs serviteurs témoignent leur gaîté par leurs mouvements et leurs gestes.

— 120. Une princesse est assise dans une des pièces de son palais, tandis que deux de ses suivantes se trouvent dans une pièce contigue; dans l'autre chambre attenante est un prince qui lui présente ses hommages et que sa suite attend hors du palais

sous un arbre symbolique. De l'autre côté du palais les suivantes de la princesse sont assises les unes à côté des autres en deux rangées superposées. Des fleurs descendent auprès de la princesse et des esprits célestes planent dans les nuages.

Pl. CCXCI, 121. Un prince est assis dans son palais, dans l'attitude d'un homme absorbé dans la méditation, sur un trône dont le dossier est orné des deux côtés d'une tête d'éléphant sur laquelle est assis un serviteur. A droite et à gauche se trouvent des hommes et des femmes de condition qui viennent lui présenter leurs hommages. Quatre Gandharvas sont assis sur le mur ou sur le toit des galeries à côté du palais.

— 122. Un prince est assis dans son palais, dont le mur postérieur se compose d'un grillage. Sa suite est assise à sa droite, tandis qu'un Gandharva est assis sur trois grands vases à provision. A gauche du palais est un prince entouré de sa suite qui s'entretient avec le premier. Sur l'arrière-plan s'élèvent des arbres symboliques. Dans les nuages on voit des esprits célestes, parmi lesquels il y en a quelques-uns qui font de la musique sur une cithare, sur des tambourins et des cymbales.

Pl. CCXCII, 123. Un prince est assis sur son siége, dans un palais dont trois pièces sont visibles, entre deux suivantes qui se tiennent debout à côté de lui. Il adresse la parole à un autre prince, qui est assis dehors avec sa suite et qui écoute respectueusement. Des esprits célestes planent au-dessus du palais, et deux arbres symboliques s'élèvent également au-dessus des nuages; auprès d'un de ces arbres se trouve un couple de Gandharvas.

— 124. Un religieux Brahmane, assis dans un petit temple, s'entretient avec un prince ou bien lui donne de l'instruction; le prince est assis avec sa suite à côté de l'édifice, tandis qu'un peu plus loin quatre personnages de condition se tiennent debout sous un arbre symbolique. Parmi les esprits célestes dans les nuages se trouve un couple de Gandharvas; de ces deux la femme joue d'un instrument à cordes.

Pl. CCXCIII, 125. Un prince et une princesse reçoivent dans leur palais la visite d'un autre prince et de sa suite. Dans les

nuages se voient des esprits célestes, parmi lesquels nous croyons distinguer deux Brahmanes.

Pl. CCXCIII, 126. Un temple ou un palais fermé, auprès duquel se trouve un prince présentant à genoux ses hommages; à droite et à gauche des hommes et des femmes sont respectueusement assis sous des arbres symboliques. Dans les nuages nous voyons des esprits célestes avec des offrandes, l'émouchoir, un instrument à cordes etc.

Pl. CCXCIV, 127. Un temple ou un palais, dont l'entrée principale est entr'ouverte. Des deux côtés se trouve une foule qui présente ses hommages, et dans laquelle nous distinguons des princes, ou du moins des personnages de haute condition et quelques femmes. Au-dessus des nuages s'élèvent un grand nombre d'esprits célestes de différentes classes, parmi lesquels un Brahmane, tous dans la même attitude respectueuse.

— 128. Un saint prince est assis dans un temple ou dans un palais, sur un coussin de lotus que supportent quatre lions ou Singhas assis et deux figures d'hommes accroupris; deux figures du même genre et deux lions bondissants sont placés contre le dossier du siége. Le prince est assis dans une des attitudes du Bouddha qui marquent la démonstration, et tient dans la main droite la tige d'une fleur de lotus. Autour du temple se trouvent un grand nombre d'habitants de la terre et du ciel, qui présentent leurs hommages par des offrandes, des cadeaux, des prières et de la musique. Ce sont les assistants de la rangée supérieure, de celle que nous avons certes le droit de nous figurer élevée au-dessus des nuages, — à en juger par les deux images qui planent au-dessus du temple, — qui annoncent les louanges du prince au bruit de la cithare et d'autres instruments à cordes, de bassins, de cymbales et de tambourins. A droite du prince on distingue entre autres deux adorateurs des Nâgas, qui se font reconnaître facilement aux serpents entortillés dans leurs cheveux, et à droite, en première ligne, un géant ou un sauvage, marqué par ses cheveux ébouriffés, ainsi qu'un esprit à tête d'oiseau ou un Garouda.

Nous voici arrivés au bout de la série de tableaux qui forment

les bas-reliefs de la paroi postérieure de cette galerie. De même que le premier tableau nous présentait le Bouddha comme l'objet des hommages de tous les êtres, de même aussi le dernier nous a présenté un saint prince glorifié de la même manière. Cette coïncidence ne nous paraît pas fortuite, ni motivée par un simple arrangement artistique; nous croyons plutôt que ces deux tableaux nous donnent d'une manière générale, l'idée qui domine toute cette série de bas-reliefs, c'est-à-dire des hommages présentés au Bouddha, à des princes et à des princesses qui se sont élevés à un degré de sainteté en protégeant la doctrine du Bouddha, en la prêchant et en favorisant la propagande Bouddhiste, ou enfin à tous ceux qui, bien que n'appartenant pas à une maison royale, se sont rendus utiles pour la propagande Bouddhiste.

Après avoir fait passer en revue les différents bas-reliefs, nous présenterons encore quelques réflexions.

Nous rencontrons les Bouddhas proprement dits, c'est-à-dire ceux qui se distinguent comme tels par leur attitude, leur costume, leur coiffure etc., et qui ressemblent sous tous ces rapports aux images du Bouddha que nous trouvons dans les niches des murs d'enceinte et sous les Dagobs des terrasses circulaires, — nous rencontrons, dis-je, ces Bouddhas parfaits sur les bas-reliefs 1 et 3—13 Pll. CCXXXI et CCXXXII—CCXXXVII; Pll. CCXXXVIII. 15; CCLXVII. 74; CCLXVIII. 75; CCLXIX. 78; CCLXXI. 81; CCLXXVIII. 94 et CCLXXXVII. 113. Le Bouddha nous apparaît encore, debout, il est vrai, mais marqué du reste de tous les signes distinctifs d'un Bouddha, sur les Pll. CCXLVI. 32; CCLXVIII. 76; CCLXIX. 78 et CCLXXVII. 94; donc en tout sur vingt-trois bas-reliefs. — Il est représenté assez rarement absorbé dans la spéculation abstraite, comme par exemple, Pl. CCXXXII. 3 et CCLXXXVII. 113. Nous le voyons d'ordinaire avec des gestes qui indiquent la démonstration, enseignant ses disciples et d'autres auditeurs; c'est sur ces tableaux-là que l'artiste veut évidemment nous faire reconnaître en lui le prédicateur, mais le prédicateur devenu, depuis qu'il a quitté ce monde, un objet d'hommages religieux et d'une vénération respectueuse; hommages, qui furent rendus peu de temps après sa mort à ses

images et aux restes authentiques ou prétendus de son corps. C'est là ce qui explique l'attitude respectueuse des auditeurs, grands et petits; on aurait tort de conclure de leurs gestes, qu'ils ne sont venus ici que pour adorer une image du maître. L'étroitesse des édifices où le Bouddha est assis, pourrait faire naître chez quelques-uns l'idée, qu'il ne faille y voir que des niches ou des bâtiments à niche, comme nous en avons vu sur les murs d'enceinte; dans ce cas l'image seule du Bouddha aurait pu y trouver de la place et il ne faudrait pas y chercher le Bouddha lui-même. Nous aurons plus tard encore l'occasion de combattre plus spécialement cette opinion; pour le moment nous nous bornons à faire observer, que, toutes les fois que le Bouddha est représenté en mouvement ou du moins en plein air, l'intention de l'artiste a été indubitablement de le faire voir en personne et non pas de montrer son image seulement.

C'est ici qu'il faut placer une réflexion qui ne se rapporte pas seulement aux artistes de Bôrô-Boudour, mais qui est d'une application générale aux oeuvres d'art de tous les peuples et de tous les temps, — c'est que les proportions exactes et la mesure adoptée en principe n'ont pu être observées strictement que pour les différentes parties de l'image humaine. L'espace dont l'artiste disposait, n'était pas assez grand pour lui permettre d'en faire autant pour tout l'accessoire de la mise en scène. La logique aurait réclamé pour tous ces objets-là des dimensions proportionnelles à celles des images. Mais l'application rigoureuse de cette méthode aurait demandé plus d'espace que l'artiste n'en avait à sa disposition. Alors il abandonnait sa norme primitive et modifiait successivement les dimensions pour chacun des objets qu'il avait à représenter. Des nuages, des montagnes, des palais, des maisons, des navires, des chars, des éléphants, des chevaux et d'autres animaux, des arbres etc. étaient représentés d'après une mesure et avec des dimensions qui devaient les empêcher de franchir les limites de l'espace qu'il fallait réserver aux personnages. Oui souvent les principaux personnages bénéficiaient seuls des proportions normales, et la mesure réduite était appliquée aux personnages secondaires. Ce n'était pas

tout. Il fallait faire à la vérité d'autres sacrifices encore. Des montagnes, des arbres, des maisons etc. devaient se contenter d'un à-peu-près, pour ce qui concerne les formes que l'artiste donnait à ces objets et dans la manière dont il les disposait par rapport à la perspective. Dans tout cela l'artiste faisait ce qu'il pouvait. Ces objets ne devaient servir au fond qu'à désigner les lieux où se passait la scène; et voilà ce qu'ils pouvaient fort bien, lors même que la proportion entre ces objets et le principal personnage était rompue et que leurs dimensions avaient dû subir une trop grande réduction. Une telle méthode, admise pour ainsi dire par une convention tacite et que l'usage avait justifiée, n'offensait en rien l'oeil du spectateur; elle suffisait parfaitement pour indiquer le théâtre de l'action, et venait plus vîte et mieux en aide à l'imagination que ne l'auraient fait des inscriptions ou des commentaires. Cette manière de représenter les objets était une espèce d'écriture figurée, qui exprimait des phrases entières par un seul signe. Deux ou trois arbres, souvent même un seul, représentaient un jardin ou une forêt; un seul édifice montrait que la scène se passait dans une ville ou près d'une ville; puis suivant la différence de formes et d'ornements, cet édifice devait représenter une maison, un temple ou un palais. Si la scène se passe, en tout ou en partie, dans l'intérieur d'un édifice, alors il n'est plus guère possible de conserver les proportions exactes, et l'enceinte est tellement rétrécie qu'il reste à peine assez d'espace pour les personnes qui s'y trouvent. S'agit-il (et voilà ce qui est le plus fréquent) de représenter une action qui se passe en partie dans un édifice, en partie au dehors, le seul moyen de faire les deux parts consiste à représenter le profil de la maison, à enlever un des murs ou à y faire une ouverture qui ne correspond à rien dans la réalité, mais qui ne blesse pas l'oeil et qui permet d'observer convenablement tout ce qui se passe dans l'édifice. Il résulte de ce que nous venons de dire que, si les édifices sont trop petits, beaucoup trop petits même en proportion des personnages qui s'y trouvent assis ou debout, — rien ne nous oblige pourtant songer ici à des édifices aussi petits que les bâtiments à niche que

nous avons trouvés sur les murs d'enceinte. Ces édifices représentent suivant les circonstances et en partie aussi suivant leur forme: une maison, un palais, un temple, ou des parties de maisons et de palais, telles que des galeries, des pendopos, des salles d'audience et d'autres salles du même genre; ils nous disent seulement qu'il faut nous représenter cette partie de l'action comme se passant dans un palais, dans un temple etc. Il arrive souvent, comme on aura remarqué, que le principal personnage se trouve dans l'intérieur de l'édifice, tandis que son interlocuteur, qui doit passer, lui aussi, pour un des personnages de premier ordre, se trouve au dehors du palais ou du temple. Il ne faudrait pas conclure de cette disposition que des visites, des audiences, des hommages ou des instructions se donnaient ou se faisaient de cette manière-là. Il ne faut voir dans la place qu'occupe le principal personnage, c'est-à-dire dans l'intérieur du palais, du temple ou de la salle, qu'une place d'honneur qui marque seulement son rang plus élevé ou le degré supérieur de sainteté auquel il est parvenu. Pour ce qui est des noms que nous avons donnés aux édifices dans lesquels se trouvent les Bouddhas et les prédicateurs, souvent aussi des princes et des princesses ayant un caractère de sainteté, il est assez indifférent qu'ils s'appellent des temples ou des palais. On pouvait choisir un temple ou un palais indistinctement, si la personne devait ses titres à la vénération des hommes, à ses mérites sur le terrain du pouvoir temporel, du savoir ou de la piété; mais dans le cas où ces personnes s'étaient spécialement distingués comme protecteurs et prédicateurs de la doctrine du Bouddha, il fallait les placer de préférence dans des temples; le temple devient alors le séjour du prince, de la princesse ou de tel autre personnage à cause du caractère religieux qui lui est attribué, à cause de la relation où il se trouve avec le Bouddha. A ce point de vue nous pourrions fort bien considérer les bâtiments à niche sur les murs d'enceinte comme étant des temples, dans lesquels réside le Bouddha; peut-être faudrait-il y voir le séjour des immortels, le paradis sans bornes, le ciel infini qui est le trône du Bouddha.

Après le Bouddha lui-même nous avons rencontré dans cette

dernière série les religieux consacrés des deux sexes, les Bhikshous et les Bhikshounis qui prêchent, tout comme leur maître, dans un édifice ou en plein air et que la foule écoute avec le même respect, ou qui, plongés quelquefois dans leur méditation, sont seulement des objets d'hommages et de vénération. Pour ce qui est de ce dernier point, nous pouvons admettre, lorsqu'il s'agit de tableaux qui font suite ou qui présentent ensemble quelque rapport, que le prédicateur est encore plongé dans ses méditations au moment où l'étranger se rend vers sa demeure, et qu'il se réveille pour ainsi dire de cette absorption dans laquelle il vit habituellement, lorsque la visite a été annoncée et que l'entretien a commencé. Voilà un cas qui se présente, par exemple Pl. CCXXXIX. 17, comparé avec le bas-relief suivant; sur le premier un saint prince se rend vers un Bhikshou, mais ce dernier n'a pas encore été informé de la visite et n'a pas encore été troublé dans ses calmes réflexions, tandis que sur le tableau qui suit immédiatement après, le n°. 18, il a déjà reçu l'étranger et il lui communique son enseignement. Sur les deux bas-reliefs que nous venons de citer, le Bhikshou est assis dans un temple; ailleurs, Pl. CCXL. 19; CCXLI. 21, il est assis en plein air sous un arbre, et Pl. CCXLIII. 26 dans une grotte. Sur la Pl. CCXLIII. 25, nous croyons pouvoir reconnaître une Bhikshouni, bien que la chose soit un peu douteuse; la coiffure et les colliers pourraient désigner peut-être une princesse ou une autre dame de haute condition, qui n'a pas encore obtenu la haute dignité spirituelle, ou qui du moins n'en a pas encore pris les insignes. Mais ce qui est positif, c'est que plus loin, Pl. CCLII. 43 et CCLXXV. 90, nous avons trouvé des Bhikshounis dans leurs demeures.

Nous avons pu voir également d'autres personnes occupées à enseig[illegible] faut-il voir en celles-ci de savants Brahman[illegible] une grande réputation de savoir et de [illegible] été convertis plus tard au Bouddhisme; [illegible], CCLXXXVIII. 115 et CCXCII. 124. [illegible] [illegible] faut [illegible] Pl. CCXLII. 24 un religie[illegible] [illegible]gnant [illegible]nce, avec lequel il s'entreti[illegible]

à l'ombre de quelques arbres, et qu'il faut en voir un autre Pl. CCL. 39, communiquant également sa doctrine à un saint prince, non loin de la grotte dans laquelle il s'est retiré du monde.

A tous ces prédicateurs, comme aux Bhikshous et aux Bhikshounis manque cependant l'auréole, c'est-à-dire le symbole de sainteté dont le Bouddha lui-même est toujours marqué sur cette galerie, et qui distingue aussi la plupart des princes ou des princesses qui occupent la place d'honneur sur les bas-reliefs. Nous rencontrons à tout moment des princes et des princesses ayant un caractère de sainteté et adressant la parole à des auditeurs de tout rang, tout comme le Bouddha lui-même, ses Bhikshous et ses Bhikshounis; d'où il est permis de conclure que ces communications ont pour objet l'enseignement de la doctrine. Il faut voir encore une particularité des tableaux de cette dernière galerie dans le fait qu'il y a là tant de princesses revêtues d'une haute dignité spirituelle. Ces princesses peuvent même s'élever si haut, que la Pl. CCLVIII. 56 nous représente un saint prince à genoux devant une princesse, tandis que, prosterné, il appuie ses deux mains sur le sol; c'est là un hommage qu'un prince rend ailleurs, Pl. CCLXIV. 67, à un prince ayant un caractère de sainteté (ce caractère est désigné ici comme partout par l'auréole). Mais la vénération vouée à une femme va encore plus loin, car nous rencontrons une fois, Pl. CCLVI. 51, un prince, dépourvu cependant de l'auréole, qui, à genoux devant une sainte princesse, s'est jeté par terre, la face appuyée sur les mains, qu'il tient étendues sur le sol. Voilà certes le plus grand hommage qu'on puisse rendre à quelqu'un, à l'exception peut-être de la marque de vénération toute particulière dont le Bouddha lui-même est l'objet, et qui consiste à toucher ses pieds du front [1]). Deux fois des hommages sont rendus à un saint prince ou à une sainte princesse, plongés l'un et l'autre dans la méditation dans l'attitude du Bouddha, comme si le Bouddha lui-même en était l'objet; voyez Pl. CCLXXX. 99, où le prince, et Pl. CCXLII. 23, où la princesse est l'objet de ces hommages. Ailleurs, Pl. CCLXIV.

---

1) Voyez par exemple Burnouf, *Introduction* pp. 250, 254 etc.

67, un prince s'est prosterné, les mains appuyées sur le sol, devant un autre prince, dont la supériorité semble être indiquée par l'auréole: tandis que sur un autre bas-relief, Pl. CCLXXXIII. 105, un saint prince est assis respectueusement et les mains jointes devant une princesse, assise à son tour dans la porte du palais, et qui lui adresse la parole. Nous aurions pensé qu'ici la princesse à laquelle les hommages sont présentés, eût du être représentée ornée de l'auréole; pourtant nous ne trouvons pas sur elle ce signe distinctif de sainteté et nous nous sentons bien un peu obligés d'en conclure que l'artiste a supprimé parfois cet insigne par erreur. Un tableau très intéressant c'est celui que présente la Pl. CCLXIX. 78, où un saint prince prêche la doctrine à plusieurs femmes, en même temps que le Bouddha lui-même, tandis qu'il est suivi d'un Bhikshou comme d'un serviteur ou d'un disciple. Mais un personnage, non moins honoré que celui-là, est le prince que nous représente la Pl. CCLXVII. 73 et qui plane sur les nuages avec sa suite nombreuse, tandis que des couronnes et des fleurs descendent sur lui et sur le cortége qui l'entoure. Une distinction semblable paraît avoir été méritée par une sainte princesse, Pl. CCLXIV. 68, qui, portée par un nuage, descend vers le palais d'un couple royal.

C'est sur les bas-reliefs des n°s 45. Pl. CCLIII; 96. Pl. CCLXXVIII et 98. Pl. CCLXXIX, que nous rencontrons des Dagobs ou des monuments Bouddhistes dans lesquels on conservait des reliques du maître ou qu'on érigeait à sa mémoire. Le dernier bas-relief est le seul qui nous paraisse présenter quelque rapport direct avec le tableau qui précède immédiatement; les deux autres ne présentent qu'un rapport vague avec l'idée générale qui domine toute la série de cette galerie: hommages rendus au Bouddha àprès sa mort, ainsi qu'aux princes et à d'autres grands personnages qui se sont particulièrement distingués dans l'oeuvre de la propagande Bouddhiste. Il y a bien quelques tableaux auxquels ce rapport immédiat semble manquer, mais c'est sans trop de peine que nous pouvons les y rattacher plus ou moins. Ce sont ceux qui nous montrent des princes en voyage ou en marche avec leur cortége. Il y en a que nous

trouvons à pied, comme sur les Pll. CCXLVII. 34 et CCLIX. 58; d'autres ont un éléphant dans le cortége, Pl. CCLXXIX. 97 (ici le prince n'est pas orné de l'auréole); ou bien ils ont un éléphant et des chevaux, Pl. CCLVII. 54; nous voyons le prince monté sur une voiture, Pl. CCLIII. 46; sur une espèce de palanquin ou de litière couverte, Pl. CCLI. 42; probablement aussi ayant fait le voyage par mer, Pl. CCLI. 41. Rien ne nous empêche d'admettre que sur tous ces bas-reliefs le voyage ait pour but d'apporter les hommages du prince au Bouddha lui-même, à des princes, à des princesses ou à des prédicateurs Bouddhistes; ou bien d'adorer de saintes reliques. Nous rencontrons une fois, Pl. CCLXXVII. 93, le prince, privé de l'auréole, distribuant des cadeaux au peuple; mais voilà ce qu'il peut avoir fait pendant son voyage vers le lieu d'adoration ou sur son retour; il est possible aussi que l'artiste qui a projeté les bas-reliefs, n'ait voulu représenter qu'un seul des principaux personnages, remplissant ses devoirs religieux envers le Bouddha et ses devoirs de libéralité envers ses sujets. Quant au tableau de la Pl. CCLXVII. 73, que nous avons cité tout à l'heure, bien que le prince n'y soit pas orné de l'auréole, il peut fort bien nous représenter un cortége en marche vers un endroit consacré au culte du Bouddha; les nuages sur lesquels le cortége s'avance, doivent représenter peut-être la grande distance que les voyageurs ont à parcourir, ou le degré élevé de sainteté, attribué à l'endroit sacré et à ceux qui y montent.

Ce qui paraît recommander cette dernière supposition, c'est la proximité immédiate de deux tableaux (les deux suivants), où le Bouddha siége sur une fleur de lotus qui semble sortir de l'eau, ce qui le place dans une position spirituelle particulièrement élevée. Les deux tableaux que nous avons en vue, sont les n°s 74 et 75, Pll. CCLXVII et CCLXVIII. Nous retrouvons le Bouddha une troisième fois dans la même position, c'est-à-dire assis sur une fleur de lotus qui s'élève sur une longue tige, sur un troisième bas-relief de cette galerie, Pl. CCXXXVIII. 15; il est vrai que sur ce dernier tableau l'eau n'a pas été représentée par l'artiste, mais la ressemblance qu'il y a entre ce tableau et les

autres, nous permet de supposer que les fleurs s'élèvent ici de la même manière du fond de l'eau et qu'il faut attribuer le même sens à ce dernier détail. Il est assez intéressant de rapprocher ces derniers tableaux d'un bas-relief qu'on trouve dans le fameux temple souterrain de Kenneri à Salsette [1]), où le Bouddha est assis de la même manière sur une telle fleur de lotus dont la tige est soutenue par deux hommes, tout comme sur notre n°. 15; à côté de ces deux hommes se trouve, des deux côtés du principal personnage, une autre personne, assise également sur une fleur de lotus dont la tige s'unit avec la première. Une foule nombreuse d'adorateurs se montre en bas sur la terre en haut dans l'air et sur les nuages.

C'est sur quatre bas-reliefs, à savoir les nos 48. Pl. CCLIV; 100. Pl. CCLXXX; 101. CCLXXXI, et 104. Pl. CCLXXXII, que nous trouvons des personnages divins ou saints, ayant chacun quatre bras; un cinquième bas-relief, Pl. CCLXXXI. 102 nous en représente qui ont six bras; ces personnages pourraient nous faire songer à des dieux Brahmanes, qui seraient alors l'objet du culte des Bouddhistes. On sait que les Bouddhistes, surtout dans les temps postérieurs, ont accordé aussi une place dans leur culte aux dieux et aux esprits du panthéon Brahmane, bien que cette place ait toujours été une place secondaire. Nous avons cependant de la peine à admettre ici la présence de dieux du Brahmanisme; ces personnages à plusieurs bras nous paraissent être plutôt des saints Bouddhistes, auxquels, pour une raison ou pour une autre, on aura accordé les attributs des dieux du Brahmanisme. Peut-être ces hommes étaient-ils autrefois, au moment où le Bouddha est apparu sur la terre, des sectateurs célèbres du culte établi; ou encore des Brahmanes savants et saints, auxquels on a laissé, après leur conversion, quelques-uns des principaux attributs de leur première foi et de leur position antérieure. Il est possible enfin qu'on ait voulu représenter le Bouddha lui-même, sans la coiffure il est vrai qui le caractérise

1) Voyez L. Langlès, *Monuments anciens et modernes de l'Hindoustan*, T. II pl. 80; H. Salt dans les *Memoirs of the Bombay Society*, T. I. p. 48, 49.

spécialement, mais orné de quelques attributs des dieux les plus vénérés de telle ou telle secte Brahmane; c'est ainsi que nous y trouvons par exemple le chapelet, qui est surtout un attribut des religieux Brahmanes, mais qui est également un des insignes assez fréquents des dieux du Brahmanisme; l'émouchoir, qui est de même assez répandu; l'angkasa ou croc de cornac, qui est plus particulièrement l'attribut de Ganesa (Pl. CCLXXX. 100); le taureau (voyez le piédestal Pl. CCLIV. 48) et le trident ou le trisoula (Pl. CCLXXXII. 104) l'un et l'autre des attributs de Çiva. Quant à la cruche à eau que l'image à six bras tient à la main, Pl. CCLXXXI. 102, elle est un attribut assez habituel tant des religieux Bouddhistes que de ceux du Brahmanisme.

Au reste, il n'y a pas à mettre en doute le caractère exclusivement Bouddhiste de ces images; la preuve évidente en est la petite statuette de Bouddha au devant de la coiffure, que nous retrouvons sur trois des quatre images dont les têtes ont été suffisamment conservées; peut-être cette statuette doit-elle servir de compensation à l'écart que l'artiste s'est permis vis-à-vis de la coiffure ordinaire du Bouddha. Que si l'on demande maintenant, pourquoi ces attributs, qui sont assez rares dans les tableaux de Bôrô-Boudour, se trouvent justement sur les bas-reliefs en question, exclusivement à la place déterminée qu'ils occupent dans la série de cette galerie, et pourquoi nous ne les trouvons nullepart ailleurs, — il faut suspendre provisoirement notre réponse. C'est, du reste, un fait avéré et connu, que des Bouddhas sont représentés ailleurs aussi avec plus de deux bras. Dhârma, une des trois personnes de la Trimourti Bouddhiste, est représenté chez Hodgson [1]) avec quatre bras. Moor, dans son *Hindu Pantheon* [2]) nous donne même un Bouddha avec sept têtes; dans le Thibet, nous voyons Avalôkitêçvara ou Padmapani représenté avec onze têtes et huit bras [3]). Il nous paraît cependant peu probable qu'ici, sur les bas-reliefs de Bôrô-

---

1) Voyez Hodgson, *Sketch of Buddhism*; *Transactions of the R. A. society of Gr. Brittain and Ireland*, Vol. II Pl. II fig. *b* et *d*.

2) Moor, *Hindu Pantheon*, pl. 69.

3) Pallas, *Sämmtliche historische Nachrichten*, II pl. I fig. 3.

Boudour, où nous ne trouvons pas à un tel degré le mélange d'éléments Brahmanes et d'éléments Bouddhistes en ce qui concerne la personne du Bouddha lui-même, le maître aurait été représenté avec ces attributs empruntés au Brahmanisme. Nous aimons mieux nous rallier à l'idée de Wilsen, qui reconnaît dans ces images à quatre et à six bras des saints Bouddhistes, princes ou autres, qui se sont particulièrement distingués dans l'oeuvre de la propagande Bouddhiste.

Nous avons appelé esprits célestes et esprits de l'air tous les hommes et femmes que nous avons vu planer au-dessus des nuages, sur presque tous les bas-reliefs de la série que nous venons de parcourir. Le Bouddhisme aussi a emprumté au Brahmanisme un très grand nombre de ces êtres surhumains, de rang et de forme divers; il n'y a donc pas lieu d'hésiter à reconnaître leur présence sur les bas-reliefs. Il se présente cependant une question, celle de savoir si les habitants du ciel et de l'air proprement dits ont pu être représentés sous ces formes tout à fait humaines, avec toutes les particularités de sexe, d'âge, de rang et de condition, tandis que quelques-uns d'entre eux, tels que les Gandharvas ou musiciens célestes, les Garoudas, les Nâgas et tant d'autres peut-être, se distinguent des hommes par une forme toute particulière. Nous rencontrons souvent dans les écrits Bouddhistes les esprits de l'air, plus particulièrement les Dévas, les Yâkshas etc., mais il est assez difficile de reconnaître tous ces genres divers sur nos bas-reliefs. Ce sont bien certainement les Gandharvas et les Gandharvis qu'il faut reconnaître dans les êtres ayant le buste d'un homme ou d'une femme qui se termine dans le corps d'un oiseau; de même les hommes à tête d'oiseau sont les Garoudas, tandis que les Nâgas se distinguent par les serpents entortillés dans leur chevelure. Mais comment retrouver les autres esprits de l'air dans les divers personnages que nous voyons planer dans les nuages? Peut-être est-il plus sûr d'expliquer la présence de ces personnages à un point de vue symbolique. Voici alors le sens que nous voudrions leur donner: de même que parmi les habitants de la terre des hommes et des femmes de tout âge, de tout rang et de toute position présentent leurs

hommages au Bouddha, de même aussi leurs devanciers, les hommes des générations antérieures, qui ont déjà disparu du théâtre de ce monde et qui sont déjà entrés dans une gloire supérieure, prennent part à ces hommages. Le culte dont le Bouddha est l'objet passe de génération en génération et ne s'arrête jamais; les nuages formeraient donc seulement la limite entre les générations éteintes et la génération vivante. En dehors de cette explication, nous ne voyons pas moyen de nous rendre suffisamment compte de l'idée exprimée dans ces tableaux et de la forme sous laquelle cette idée est présentée.

Nous avons parlé assez souvent d'arbres surnaturels ou sacrés, que nous avons rencontrés une couple de fois sur la galerie précédente, mais que nous rencontrons fréquemment ici. Parfois ces arbres sont placés exclusivement à côté des édifices, entre les personnes, derrière elles ou au-dessus d'elles; parfois aussi ces arbres se trouvent mêlés aux arbres tels que la nature les fournit et tels que nous les avons retrouvés dans les tableaux de l'histoire de Siddhârtha; il y a enfin sur la troisième galerie un grand nombre de bas-reliefs qui présentent exclusivement des arbres naturels. Nous n'avons pu réussir jusqu'ici à trouver la raison qui peut avoir engagé l'artiste à opter pour l'un ou pour l'autre de ces trois arrangements. On pourrait supposer que la nature des faits ou le caractère des acteurs ait fourni ici la règle à l'artiste et lui ait fait préférer l'un ou l'autre de ces trois genres d'arbres; il faudrait donc attribuer plus ou moins de sainteté à ces personnages, à mesure que le genre symbolique ait eu la préférence. Voilà cependant une distinction qui n'a pas toujours été observée; il nous arrive de rencontrer un genre spécial là où le système que nous avons en vue aurait dû nous en faire trouver un autre. Malgré cette réserve, nous pouvons admettre facilement que les arbres surnaturels aient dû leur place sur les bas-reliefs au sens symbolique qu'il s'agissait de donner à tel ou tel tableau. A mesure que les personnes qu'il s'agissait de représenter, s'étaient élevées à une hauteur plus grande dans la connaissance de la doctrine, ou bien à mesure que le théâtre de l'action s'éloignait des proportions matérielles et qu'il s'agissait

d'indiquer un séjour plus spirituel, nous sommes plus sûrs de rencontrer des arbres surnaturels. C'est ici le moment de nous étendre un peu plus sur leur forme. Cette forme est très étrange, les branches et les feuilles ont été empruntées le plus souvent à la végétation de la nature, mais la composition est tout à fait particulière; ils se composent de fleurs, de feuilles, surtout de fleurs et de boutons de lotus, de couronnes, de colliers formés de graines, etc., dans quelques-uns de ces arbres ont été suspendus de petites clochettes et des rubans, dans d'autres des oiseaux et des écureuils peuplent le feuillage; quelquefois aussi le tronc se termine à la cime en un émouchoir surmonté d'un parasol. Il est inutile d'indiquer spécialement les bas-reliefs qui permettent au spectateur d'étudier de plus près ces arbres assez étrangers, mais qui ont un certain prix comme ornements d'architecture; celui-là même qui ne ferait que feuilleter les planches ne tarderait pas à les reconnaître. Nous nous permettons néanmoins de recommander spécialement à l'attention de nos lecteurs: Pll. CCLV. 49; CCLXXXII. 103; CCLXXXIII. 106; CCXL. 19, où des oiseaux et des écureuils se sont posés sur les branches; CCLXXIV. 87; CCLXXXIII. 105 et CCLXXXVIII. 116, où nous découvrons également des oiseaux dans le feuillage; (l'arbre du dernier bas-relief nous montre, en outre, deux Gandharvas et un diadème royal au-dessus de la cime); CCXCIII. 124, où nous voyons des rubans suspendus à l'arbre qui flottent dans l'air; CCXCII. 123, où les arbres surnaturels s'élèvent au-dessus des nuages, et enfin les clochettes que présente le bas-relief 49. Pl. CCXL, que nous avons déjà cité plus haut.

Nous ne doutons nullement que ces arbres aient partout et toujours une signification symbolique; mais nous n'osons suivre sans réserve l'idée de M. Wilsen, qui veut appliquer ce principe de symbolisme à tous les détails par lesquels se distinguent ces arbres.

Il croit devoir retrouver dans la manière artificieuse dont ces arbres ont été composés, le système subtil et artificieux des doctrines Bouddhistes, à l'ombre duquel le savant se sent heureux. Plus la fantaisie a paré ces arbres, plus elle leur a donné de

grandeur et de richesse dans les détails, plus aussi les personnages qui se reposent à leur pied auraient réussi à approfondir la doctrine du Bouddha. Les clochettes pourraient fort bien être comparées à des voix de Bhikshous, appelant le public à présenter ses hommages au maître; les fleurs de lotus disposées entre les branches pourraient faire songer au Nirvâna mystérieux, et les animaux que nous apercevons également par-ci par-là sur les branches, pourraient être mis en rapport avec une des thèses essentielles du système, à savoir la métempsychose. Il nous paraît impossible d'être de cet avis, et d'appliquer ainsi l'idée d'un symbolisme à tous les détails; il y a là un champ trop ouvert à la fantaisie et à l'arbitraire, on s'y expose trop à tomber dans la contradiction, on y est trop souvent obligé d'admettre des exceptions, ce qui est inévitable toutes les fois qu'on ne peut nier que l'artiste se soit écarté de la règle générale. C'est ainsi que, par exemple le tableau n°. 8. Pl. CCXXXIV nous montre les Bhikshous assis près du Bouddha sous des arbres naturels, tandis qu' ailleurs, Pll. CCXXXV. 9; CCXXXVII. 13; CCXXXVIII. 16, ils ont pris place sous des arbres symboliques; les Pll. CCXLV. 29 et CCLXXIV. 87 nous montrent des princes dépourvus de l'auréole et assis, malgré cela, sous l'ombre d'arbres symboliques; les Pll. CCXLVI. 31 et CCLII. 43 nous montrent, par contre les princes que distingue l'insigne de la sainteté, assis sous des arbres naturels, tandis que la suite d'un saint prince est assise sous des arbres symboliques, Pll. CCXLV. 30; CCLV. 50 et CCLVI. 52. Le bas-relief de la Pl. CCLXXIII. 86 nous montre le saint prince qui présente ses hommages, assis sous un arbre symbolique, tandis que le pénitent qui les reçoit est entouré d'arbres naturels; c'est ainsi encore que la suite de la Bhikshouni, Pl. CCLXXV. 90, a sa place auprès d'arbres naturels, tandis que la suite du prince qui lui apporte ses hommages et qui n'est pas distingué par l'auréole, se tient auprès d'un arbre symbolique. Si l'idée de M. Wilsen était d'une application générale et rigoureuse, il faudrait en conclure que la suite du dernier a mieux approfondi la doctrine du Bouddha. Le même cas se présente Pl. CCXCII. 124, et l'idée de M. Wilsen est moins applicable

encore au bas-relief Pl. CCLXXXIII. 105, où le saint prince est assis sous un arbre naturel, tandis que sa suite a pris place sous un arbre symbolique.

Si nous ne pouvons être de l'avis de M. Wilsen, c'est bien moins encore que nous pouvons admettre l'idée de Brumund. Ce dernier voit dans les feuilles tressées, dans les fleurs, les couronnes, les clochettes et d'autres ornements que nous trouvons dans ces arbres, des amulettes, des objets sacrés et de bon augure pour les fidèles qui sont assis au pied de ces arbres. Pour recommander son idée, il commence par observer qu'il est fort acceptable en soi, que les Bouddhistes aient aussi leurs amulettes et leurs formules magiques, vu que ces objets sont les accessoires constants de la superstition et que les écrits Bouddhistes en parlent souvent. Il en appelle à Burnouf pour prouver ce dernier point [1]). Mais pour quelle raison, demandons-nous, pensez-vous que les personnes assises sous les arbres symboliques, aient eu besoin d'amulettes ou d'autres objets de ce genre? Comment surtout ce besoin a-t-il pu exister pour le Bouddha lui-même? Ce n'est pas que nous voulions nier que les Bouddhistes aient fait usage d'amulettes et d'autres préservatifs sacrés; nous remarquerons seulement que Burnouf, dans l'endroit cité par Brumund, ne parle pas du tout des objets que nous trouvons dans les arbres symboliques, et qu'il y est seulement question des Mantras et des Dhâranîs, c'est-à-dire de formulaires magiques plus ou moins longs et souvent complètement inintelligibles. Or ce ne sont pas ces formulaires qu'on découvre, où que ce soit, dans les arbres symboliques [2]).

Ce qui est caractéristique pour tous les bas-reliefs de cette galerie, c'est qu'ils nous montrent tant de saintes femmes, d'ordinaire des princesses, quelquefois aussi des religieuses. Voilà une particularité qui disparaît complètement, lorsqu'on arrive aux deux galeries supérieures; sur ces dernières c'est seulement à des hommes que revient l'honneur et le privilége d'être admis

---

1) *Introduction* etc., p. 540 suiv.

2) Voyez encore sur ces formulaires Burnouf, *Introduction* etc. p. 121.

dans le voisinage immédiat du Bouddha ou de recevoir des hommages, dont nous voyons qu'ici tant de femmes sont l'objet. Peut-être cette différence se trouve-t-elle en rapport avec l'idée, que la différence de sexe n'existe plus dans les régions supérieures; d'où il faudrait conclure, par rapport au point que nous venons de signaler, que sur les galeries supérieures la différence de sexe n'existe plus et que les saintes femmes ont dû y être représentées aussi par des princes.

Mais qui sont les princes et les princesses que nous avons rencontrés jusqu'ici sur notre galerie, les uns présentant, les autres recevant des hommages? Qui sont les Bhikshous, les Bhikshounis, les autres prédicateurs et les autres pénitents qui nous apparaissent occupant les premières places sur les bas-reliefs? Ce serait une chose difficile et une tentative assez vaine que de vouloir mettre sur toutes ces figures des noms empruntés à l'histoire ou à la tradition. On pourrait essayer cependant de faire quelque chose dans ce sens; et alors nous n'hésiterions pas à voir dans le prince qui est représenté Pl. CCXXXVII. 14, et qui suit immédiatement le Bouddha comme principal personnage sur les douze premiers bas-reliefs, Bimbisâra, roi de Magadha, qui avait conçu dès le commencement une grande affection pour Çâkyamouni, qui a été au nombre de ses premiers sectateurs, et qui, pendant son long règne, a toujours protégé de la manière la plus active la prédication de la sainte doctrine. Voilà sans doute un prince qui méritait avant tout une place d'honneur sur le tableau indiqué. Quant aux princes qui siégent auprès du Bouddha sur des coussins de lotus et que nous montre le bas-relief du n°. 15. Pl. CCXXXVIII, quoi de plus naturel que de voir en eux des princes qui avaient mérité cet honneur après Bimbisâra, par l'intérêt et le zèle qu'ils avaient déployés vis-à-vis du Bouddhisme. Il est probable que le roi Açoka se trouve parmi les hommes qu'on a jugés dignes de cette distinction, mais il est impossible de le prouver rigoureusement. Les personnages se distinguent en général par des insignes royaux (cette observation s'applique également aux bas-reliefs suivants, où nous rencontrons de saints princes

ces auxquels on rend hommage); mais toutes les données nous manquent pour rapprocher l'une ou l'autre des images de tel ou tel prince déterminé. Il faut en dire autant des Bhikshous, des Bhikshounis et des saintes princesses. Nous pourrions ranger parmi les Bhikshous, d'abord Ananda, le cousin et l'ami fidèle du Bouddha, puis le fils de ce dernier, Rahoula, ensuite les cinq anciens Brahmanes que Çâkyamouni a convertis dans la forêt de Rishipatana près Varânacî ou Bénarès, ou encore Kâçyapa, le Bhikshou, que le maître avait désigné comme son sucesseur [1]. Pour ce qui regarde les Bhikshounis et les saintes princesses, celle qui pourrait entrer la première en ligne de compte, est Mahâpradjâpatî, la tante de Siddhârtha, celle qui, sur les instances d'Ananda avait été autorisée la première à recevoir la consécration religieuse. Nous pourrions songer aussi aux trois femmes du maître, Gopâ, Jaçodharâ et Outpalavarnâ, qui eurent également l'honneur d'être admises à la consécration. Désire-t-on retrouver dans la tradition les saintes princesses de nos bas-reliefs, alors il est permis de songer aux 500 femmes de la famille des Çâkyas qui, d'après la tradition, se sont converties immédiatement après que Mahâpradjâpatî en eut donné l'exemple [2]. Cependant, ici encore les indices évidents nous font trop défaut pour nous autoriser à rapprocher telle image de telle personne déterminée. Brumund à soulevé l'idée que le principal personnage du nº. 14. Pl. CCXXXVII, pourrait être un prince de Bôrô-Boudour, dont le règne eût vu construire le monument ou qui du moins eût projeté, encouragé ou fait terminer ce travail. Ce même savant voit dans les princes et les saintes princesses des hommes et des femmes de condition qui se sont distingués à Java par leur zèle religieux, par des donations faites aux sanctuaires, par l'entretien d'un grand nombre de religieux, et surtout par ce qu'ils ont contribué à faire construire et orner le monument de Bôrô-Boudour. Les Bhikshous et les Bhikshounis, ainsi que les autres religieux de nos bas-reliefs, pourraient être pareillement

1) Lassen, *Indische Alterthumskunde*, II p. 78.

2) Voyez Burnouf, *Introduction* etc., p. 278; Barthelémy St Hilaire, *du Bouddhisme*, pp. 76, 77.

de saints personnages, hommes et femmes, qui, par leur prédication et par leur exemple eussent apporté à Java la doctrine du Bouddha et qui eussent fait beaucoup de convertis. Brumund ne veut pas nier pour cela, que les artistes aient pu représenter, en dehors de ces anciens habitants de Java, d'autres personnages, hommes et femmes pieux ou haut placés, originaires du continent de l'Inde, c'est-à-dire du berceau même de la foi sacrée, qu'ils voulaient honorer en leur accordant cette distinction. L'idée de Brumund peut avoir du vrai; c'est une supposition que nous ne voulons pas combattre. Remarquons toutefois que les données nous manquent absolument pour la rendre bien probable ou bien évidente; les preuves qu'il nous faudrait pour cela nous manquent pour le moment et nous feront probablement toujours défaut.

Après tout ce que nous venons de dire, il ne nous reste qu'à répéter l'opinion que nous avons émise plus haut, page 254; et nous aimons mieux ne pas entrer dans des détails qui risqueraient de nous faire tomber dans des explications et des applications arbitraires, ou qu'il serait impossible de prouver. Les bas-reliefs de la paroi postérieure de cette galerie nous fournissent un tableau général des hommages rendus au Bouddha, aux princes, aux princesses, aux personnages de condition et aux religieux qui ont contribué à établir et à répandre la doctrine du maître. Cette idée générale a été rendue sur les différents tableaux avec toute la variété que le sujet pouvait permettre.

QUATRIÈME GALERIE; PAROI POSTÉRIEURE.

Montons maintenant à la galerie suivante, c'est-à-dire à la quatrième; nous trouvons de nouveau une seule série de bas-reliefs ornant la paroi postérieure, et nous demandons à examiner cette série en suivant l'ordre que nous avons suivi jusqu'ici, c'est-à-dire en allant de droite à gauche. Nous avons déjà dit plus haut, page 83, que toute la série se compose de quatre vingt-huit bas-reliefs, qui tous ont été dessinés et que nous retrouvons sur les Pll. CCCIII jusqu'à CCCXLVI.

Après que nous avons donné la description détaillée des bas-reliefs des galeries antérieures, il ne nous paraît pas absolument nécessaire de nous arrêter à chacun des bas-reliefs de cette galerie; pour abréger nous nous bornerons donc à donner un résumé général des tableaux et à les classer dans quelques catégories principales.

Ce qui saute immédiatement aux yeux, c'est que le sujet général est ici encore: des hommages rendus à des princes qui se distinguent en partie seulement par l'auréole; ces mêmes hommages sont aussi rendus à des temples fermés en partie, ou dont l'intérieur nous est représenté; dans ce cas-là nous y découvrons les objets auxquels, à proprement parler, les hommages sont destinés.

Ce qui est très remarquable, c'est que cette galerie ne nous offre pas des images proprement dites du Bouddha; c'est cinq fois seulement que nous reconnaissons le Bouddha lui-même, ou plutôt encore ses saints Bhikshous, dans les principaux personnages qui, assis dans un petit temple, reçoivent les hommages de la foule qui les entoure, assise ou debout. Les cinq tableaux en ques-

tion se trouvent Pl. CCCIX. 14; CCCXXV. 45; CCCXXVIII. 51; CCCXXX. 55 et CCCXXXI. 58. Quant à la calotte, bien qu'elle présente encore une ou deux élévations au-dessus du sommet de la tête, elle nous fait songer plutôt à des Bhikshous qu'à des Bouddhas proprement dits.

La plupart des personnages qui sont l'objet d'un culte religieux sont des princes, assis dans un édifice quelconque; ceux qui les visitent sont également des princes ou du moins des hommes de condition. Les princes de ces deux catégories sont presque tous ornés de l'auréole. Sur la pl. CCCVIII. 12 le prince se distingue en outre par l'objet en forme de croissant qui s'élève derrière le cou. Il arrive aussi que deux princes, assis dans la même pièce, reçoivent ensemble les hommages; voilà, par exemple, un cas qui se présente sur le n°. 15, Pl. CCCX, où l'un des deux princes seulement est orné de l'auréole, c'est-à-dire celui qui seul aussi s'entretient avec les assistants; l'autre est assis à côté de lui dans une attitude attentive, portant une branche de fleurs à la main. Il arrive aussi quelquefois que celui qui présente les hommages se trouve dans le même édifice que celui qui les reçoit, comme par exemple: Pl. CCCVIII. 12; Pl. CCCXXII. 40; CCCXXXV. 65. Dans la plupart des cas ces personnages sont assis sur des trônes pourvus d'un dossier et dont le siége est couvert d'un tapis qui retombe sur le devant, quelquefois d'un coussin travaillé avec goût; souvent aussi le siége est couvert du coussin de lotus, comme par exemple: Pl. CCCIII. 2; CCCIV. 3; CCCVI. 8; CCCVII. 9; CCCVIII. 12; CCCXI. 18. Quelquefois les deux personnages sont assis chacun dans un édifice séparé; dans ces cas le plus grand des deux édifices est décerné au prince qui reçoit; voyez, par exemple: Pl. CCCXI. 18 et CCCXII. 19; sur ce dernier bas-relief celui qui rend visite est assis dans un pendopo avec quelques-uns de sa suite. Nous remarquons encore par rapport au premier de ces deux tableaux, que celui qui reçoit la visite n'est pas orné de l'auréole, tandis que celui qui la rend en est pourvu; par contre, ce dernier est assis sur un coussin ordinaire, tandis que le coussin de lotus, sur lequel l'illustre hôte est assis, semble

réclamer pour ce dernier sinon un rang plus élevé, au moins un plus haut degré de sainteté. Le saint prince reçoit aussi quelquefois les hommages et les cadeaux qu'on lui destine, assis en plein air sur un coussin que soutient un piédestal carré, comme cela se voit par exemple, sur les Pll. CCCXVII. 29 et CCCXXXVIII. 72.

Ailleurs nous voyons présenter les hommages tout près d'un édifice dans lequel sont assis sept personnages, qui ne se distinguent par aucune marque de rang ou de sainteté, et qu'il est difficile, par conséquent, de prendre pour les objets mêmes des hommages. Il faudrait chercher plutôt cet objet dans une image de Bouddha assis, taillée au milieu de la façade au-dessus de la corniche du bâtiment, Pl. CCCXIX. 34.

Ce ne sont pas seulement des religieux, des princes ou d'autres personnages de condition auxquels on rend ainsi un culte sur les bas-reliefs de cette galerie. Il arrive souvent, et voilà ce qui distingue nos bas-reliefs de ceux des autres galeries, que l'objet des hommages rendus est un temple, ou encore les objets placés dans ces temples, et qui méritent cet honneur, soit à cause de leur prix réel, soit à cause de leur valeur symbolique; ces objets sont rendus alors visibles par la suppression du mur extérieur. Des tableaux de ce genre se voient, par exemple: Pl. CCCIV. 4; CCCV. 6; CCCVI. 7; CCCVIII. 11; CCCIX. 13; CCCXII. 20; CCCXIII. 21, 22; CCCXIV—CCCXVI. 24—28; CCCXVIII et CCCXIX. 31—33; CCCXX—CCCXXII. 36—39 etc. Ces temples sont gardés souvent par un homme armé, assis tout près de ces édifices, comme par exemple, Pl. CCCIV, 3, 4 et Pl. CCCV. 5. Si le mur de la façade n'a pas été supprimé en entier ou en partie, il s'y trouve de portes brisées, fermées souvent, entr'ouvertes quelquefois, et auxquelles un certain nombre de marches ouvrent l'accès; voyez, en dehors des planches que nous avons signalées tout à l'heure, Pl. CCCIX. 13. Il faut supposer probablement que les trois autres façades ont aussi une entrée semblable fermée par une porte; car la Pl. CCCV. 6 nous montre un saint prince entrant dans l'édifice par un passage dans la façade latérale. Observons, à propos de ce dernier

tableau, que l'artiste, forcé d'observer un peu la proportion entre l'entrée et la personne qui doit y passer, a dû donner à cette ouverture une dimension énorme en comparaison de la façade dans laquelle elle a été faite; il va sans dire que la façade latérale doit s'accorder parfaitement avec celle de devant.

Une seule fois, Pl. CCCXVII. 30, nous voyons un arbre symbolique dans le genre de ceux que nous avons décrits plus haut, mais composé d'une manière beaucoup plus capricieuse encore, placé derrière ou peut-être sur un autel, et figurant ainsi comme un objet de culte.

Nous ne sommes nullement surpris de rencontrer ici encore un grand nombre d'esprits célestes, planant sur les nuages ou volant dans l'air, ni de trouver parmi eux des Gandharvas, comme par exemple: Pl. CCCV. 5; CCCIX. 14; CCCXIII. 22; CCCXIV. 24; CCCXV. 26; CCCXVI. 27, 28; CCCXVII. 30; CCCXXVIII 52; CCCXXXV. 66; CCCXL. 75; CCCXLII. 80. Nous ne sommes pas plus étonnés de voir que les arbres symboliques prennent d'ordinaire ici la place des arbres naturels.

Il y en a quelques-uns parmi les tableaux de cette série qui ne rentrent pas dans l'idée générale que nous y avons trouvée. Le n°. 47, Pl. CCCXXVI nous montre un temple, dans lequel un saint prince se soutient sur la jambe gauche entre deux autels sur lesquels l'encens est allumé. La jambe droite relevée de travers devant le corps, se trouve ainsi dans la même position que les deux jambes croisées des Bouddhas assis; les mains sont serrées l'une contre l'autre et les bouts des doigts élevés devant la poitrine. Des esprits de l'air planent au-dessus du temple, tandis qu'à droite de cet édifice est assis un roi avec sa suite; à gauche se trouve un autre prince, accompagné de sa suite et muni de tous les insignes de sa dignité, orné en outre, tout comme l'autre, de l'auréole; ce dernier est à genoux et apporte une offrande de parfums allumés. Peut-être faut-il voir dans ce tableau ce qu'on appelle une pénitence, c'est-à-dire un acte par lequel on pouvait acquerir un degré supérieur de sainteté; mais alors cette scène serait la seule de son genre sur tout le monument de Bôrô-Boudour; nous avouons néanmoins qu'il

est provisoirement tout aussi difficile d'expliquer sa signification, que de lui trouver un rapport quelconque avec le reste des tableaux.

Le bas-relief 44, Pl. CCCXXIV nous montre deux saints princes qui se rencontrent en route; on dirait que l'un d'eux, dont la suite porte des anneaux et d'autres objets précieux derrière lui, et qui compte parmi ses serviteurs un de ces gardiens farouches que nous avons déjà rencontrés plus haut, s'apprête à distribuer des cadeaux aux serviteurs de l'autre. Des colliers de perles qui, sortant des nuages, sont suspendus au-dessus de la tête de ces derniers, se rapportent à la richesse qui les attend. Il est assez remarquable que quelques personnes dans la suite des deux princes portent de petits parasols très simples, qui servent sans doute à leur usage personnel et qui ne sont pas de simples insignes de leurs maîtres.

La Pl. CCCXXXV. 65 interrompt la série de tableaux ordinaires par une scène tout à fait particulière. Nous y voyons un couple dansant, homme et femme [1]), ayant l'un et l'autre la jambe gauche relevée vers la jambe droite, tandis que la tête est penchée plus ou moin en arrière, et que le bras droit et assez gracieusement tourné vers le cou. Les ornements, tout comme la coiffure, sont très simples; la partie inférieure du bas-relief est trop endommagée pour nous faire porter un jugement exact sur le costume des deux personnages; nous inclinerions à penser que la femme porte un sarong, l'homme un pantalon, rattachés l'un et l'autre par un lien à la hauteur des hanches. Deux personnages assis accompagnent la danse en jouant sur de petites flûtes traversières, un troisième personnage (qui a disparu maintenant en grande partie) y joint probablement le son d'un tambourin, tandis que cinq femmes qui se tiennent debout renforcent cette musique en frappant des instruments de métal qui ont la forme de gobelets.

Le bas-relief qui suit immédiatement ce dernier et qu'on

---

1) La ressemblance qu'il y a dans le costume et dans les attributs des deux personnages nous ferait songer plutôt à deux femmes dansantes, si du moins nous pouvons admettre que le dessinateur ait négligé d'indiquer les seins sur l'une de ces deux images.

retrouve Pl. CCCXXXVI. 68, nous montre, assis au second plan derrière les principaux personnages qui se trouvent au premier, un grand nombre de ces hommes à l'air farouche et cruel, avec leurs dents incisives sortant de la bouche comme des défenses, avec leurs cheveux ébouriffés, leurs énormes moustaches et leur barbe pointue, serrés de tous côtés les uns contre les autres. Eux aussi apportent leurs hommages et des cadeaux ou bien lèvent respectueusement les deux mains.

Ce qui est plus étrange encore ce sont les trois tableaux qui suivent. La pl. CCCXXXVII. 69 nous montre un saint prince, assis dans sa maison sur un coussin de lotus; de l'autre côté du bas-relief un autre prince est assis en plein air sur un trône dépourvu du coussin de lotus; à côté de ce dernier un autre personnage de condition se tient debout avec sa suite présentant ses hommages. Le milieu du tableau est occupé par un groupe de trois hommes dont les mains sont liées et qui se tiennent debout à côté d'un large bassin, chauffé par un grand feu et dans lequel on voit un liquide bouillant. Près de ce groupe sont deux hommes farouches, à peu près comme ceux du dernier bas-relief, armés d'un long glaive. Au-dessus des trois hommes liés s'élève un arbre symbolique, non pas composé de fleurs, de clochettes etc., mais d'un grand nombre de petits glaives droits ou de poignards disposés en forme d'éventail.

Sur le bas-relief suivant, le n°. 70, même planche, d'un côté un saint prince assis dans son palais; de l'autre côté se trouve un petit temple. Au milieu du tableau se trouve un saint prince avec sa suite, debout sur un coussin de lotus et distribuant des dons, probablement des gâteaux de riz, à quelques hommes amaigris, réunis dans un lieu désert, qui lui tendent les bras; quelques-uns d'entre ces hommes ont déjà reçu leur part du gâteau.

Passons au bas-relief suivant, Pl. CCCXXXVIII 71; nous y voyons de nouveau le prince dans son petit temple, entouré d'un très grand nombre d'animaux. La scène représente une contrée boisée et rocheuse; on y voit des lions, des tigres, des éléphants, des chevaux, des vaches, des brebis, des chèvres, des chiens,

des pourceaux, un singe et des paons, qui vivent paisiblement ensemble. Un autre saint prince s'est approché avec sa suite du séjour du premier et paraît s'entretenir avec lui.

Que faut-il penser de ces cinq tableaux? dans quel rapport se trouvent-ils avec les autres? Voilà les questions qui se présentent tout naturellement.

Ici nous sommes réduits à des suppositions. Les rois assis dans leur palais sont peut-être ici des spectateurs, des personnages de premier ordre, qui sans jouer eux-mêmes un rôle, sont témoins de l'action.

Les trois hommes liés du n°. 69 que gardent les deux hommes farouches, attendent évidemment leur châtiment; le moment approche où ils vont être jetés dans le liquide bouillant. Il est vrai qu'ils dirigent leurs regards et qu'ils tendent les bras vers le prince qui est assis près d'eux, pour implorer sa grâce, mais ils ne réussissent pas à réveiller son attention et sa pitié, ni celle des autres saints princes; pas un de ces derniers ne trahit la moindre compassion par son regard ou par son attitude; tous ont l'air de ne pas voir ce qui ce passe près d'eux. Il n'y a plus d'espoir pour les malheureux; non seulement l'huile bouillante, ou tel autre liquide, les attend, mais l'arbre qui se compose de glaives ou de poignards les menace au moindre mouvement de blessures mortelles; s'il n'est pas plutôt le symbole des dangers sans nombre auxquels leur expose leur situation déplorable.

La Divya avadâna renferme un écrit appelé Açôka avadâna, où se lit l'histoire du roi célèbre Açôka, auquel le Bouddhisme doit beaucoup.

Une tradition concernant Açôka, qui se rapporte à la première période de son règne, lorsqu'il n'avait pas encore été converti à la doctrine du Bouddha, mérite d'être mentionnée ici, parcequ'elle peut servir plus on moins d'explication au tableau que nous avons devant nous, lors même qu'il n'y aurait aucun rapport immédiat entre l'histoire qu'elle raconte et le tableau de Bôrô-Boudour. Açoka avait nommé un farouche habitant des montagnes, Tchanda Girika, aux fonctions de bourreau, et lui avait donné un édifice dans lequel il devait exécuter les arrêts de mort et appli-

quer les différentes tortures. Parmi les malheureux qui entraient dans ce lieu de tourments (d'où il était impossible de sortir une fois qu'on y était entré) se trouvait aussi un religieux Bouddhiste, Samoudra, fils d'un marchand de Çravastî; celui-ci fut jeté par le bourreau en présence du roi, dans une chaudière de fer remplie d'eau bouillante, de sang, de graisse et d'excréments humains, et placée sur un grand feu. Mais Samoudra, qui s'était élevé par la doctrine du Bouddha à la dignité supérieure d'Arhat, résista par son pouvoir surnaturel à l'effet des flammes et du liquide bouillant; le feu s'éteignit et ne put pas être rallumé. Samoudra commença par s'asseoir dans la chaudière sur une fleur de lotus dans l'attitude d'un Bouddha; ensuite il s'éleva jusqu'à une certaine hauteur dans l'air, et de là il opéra un grand nombre de miracles. L'histoire se termine par la conversion d'Açôka et le châtiment de Girika, lequel fut jeté dans les flammes par ordre du prince [1]). Maintenant, nous n'oserions affirmer que ce bas-relief représente un incident de l'histoire d'Açôka; mais nous croyons pouvoir songer ici d'une manière générale à un châtiment, exécuté par ordre d'un prince; à moins que l'arbre merveilleux avec ses poignards ne rende préférable d'envisager toute la scène à un point de vue symbolique. Si cette dernière acception est la vraie, il est assez naturel de penser aux châtiments qu' encourt le vice, au sort terrible réservé à l'homme qui a rejeté la doctrine du Bouddha et dédaigné le salut que le maître lui avait offert. Parmi les peines de l'enfer Bouddhiste, que l'histoire de tout à l'heure mentionne assez dans les détails [2]) il y en a une qui n'est pas formellement décrite à cet endroit, mais qu'on considère néanmoins comme la plus fréquente; cette peine consiste à être jeté dans une grande chaudière de fer, placée sur un feu qui ne s'éteint jamais, et remplie d'un liquide bouillant [3]). Il pouvait paraître assez à propos de représenter cette chaudière, et il pouvait paraître assez utile aussi d'adresser un avertissement à ceux qui visitaient Bôrô-

1) E. Burnouf, *Introduction* etc. p. 365, 372.
2) Burnouf, p. 366, 367.
3) Burnouf, p. 544.

Boudour, en ravivant en eux la crainte des châtiments qui attendent les incrédules et du sort terrible réservé aux serviteurs infidèles.

Si nous devons voir sur ce dernier bas-relief un tableau des peines dont les méchants sont menacés, le n°. 70 peut nous montrer la récompense qui attend les justes, ou plutôt, il renferme une exhortation à observer un des devoirs essentiels que le maître a imposés à ses disciples, le devoir de la bienfaisance envers des nécessiteux; devoir qui doit aller jusqu'à vouloir donner la vie pour l'amour des autres, si leur salut réclame ce sacrifice. Cette dernière idée nous paraît préférable, parce qu'il serait assez étrange de vouloir faire d'une distribution d'aliments le symbole général du salaire rattaché aux bonnes oeuvres; car voilà, en vérité, un salaire assez maigre vis-à-vis des peines de l'enfer qui nous ont été exposées tout à l'heure. Cette interprétation purement symbolique est également exclue par l'état de maigreur extrême où se trouvent ceux qui sont secourus. Pour toutes ces raisons nous aimons mieux voir dans l'exemple d'un prince qui distribue des dons de charité, un encouragement à pratiquer cette vertu.

Abordons maintenant le rapport où ces derniers bas-reliefs se trouvent avec celui du n°. 71, qui les suit immédiatement. D'après le système Bouddhiste de la métempsycose l'homme était obligé, dans le but de faire pénitence ou pour être purifié de ses péchés, de revivre après sa mort dans le corps d'un autre être, ou même dans des objets inanimés. Cette métempsycose avait lieu en bien ou en mal, suivant que le vice ou la vertu l'avait emporté pendant la vie d'un homme; si le vice avait été plus fort, alors un animal dont le naturel s'accordait le plus avec les penchants et les défauts du pécheur, servait de séjour à son âme; si le bien avait eu le dessus, alors le défunt devait réaliser sa nouvelle existence dans le corps d'un des animaux plus nobles et plus purs. A mesure que l'homme était devenu plus vertueux dans les périodes successives de sa nouvelle existence, il arrivait même au privilége de passer dans le corps d'un religieux, oui jusque dans le corps d'un Bouddha, pour entrer ainsi en possession du bonheur suprême.

La diversité des animaux, rassemblés autour du petit temple dans lequel le prince est occupé de sa démonstration, était faite pour poser au spectateur la question de savoir s'il voulait se préparer à une ascension, ou bien à une descente sur l'échelle de la création. Le lion, le tigre, l'éléphant, le cheval, la vache, le buffle, la brebis, la chèvre, la biche, le pourceau, le singe, le perroquet, le pigeon, le paon, et d'autres animaux, se présentent à lui comme les êtres dans lesquels il doit parcourir après sa mort une nouvelle carrière; mais l'image de l'homme qui est tranquillement assis dans son temple, peut l'engager à faire un bon choix, afin que, à travers l'enchaînement des choses créées, il puisse arriver à un degré supérieur de l'existence.

C'est de cette manière que nous pourrons trouver au moins un certain rapport entre les bas-reliefs 69—71; peut-être pourrions nous en faire autant des deux tableaux antérieurs, 65—68, lors même que le fil exact qui les relie nous échappe. Maintenant, si quelqu'un s'avisait de demander pourquoi l'artiste a donné aux tableaux que nous venons d'examiner, la place qu'ils occupent parmi tous les tableaux de la série, à l'exclusion de toute autre, — nous dirions que cette question doit rester sans réponse. Nous comprenons cependant que les avertissements et les leçons que renferment ces tableaux, aient été jugés propres à occuper une place parmi les scènes qui représentaient tant d'hommes excellents, que leurs vertus avaient élevés à une telle hauteur de sainteté, qui présentaient leurs hommages au maître, ou qui étaient jugés dignes eux-mêmes d'être l'objet d'un culte. Voilà en effet des avertissements et des leçons nullement déplacés dans ces endroits-là, et qui, par la place même qu'ils occupaient, pouvaient profiter à des observateurs intelligents.

Parmi les scènes de la vie ordinaire que nous rencontrons sur quelques-uns de ces tableaux, il faut compter celles qui nous représentent un prince en voyage ou en marche, comme s'il s'agissait d'une procession solennelle. C'est ainsi que le n°. 10, Pl. CCCVII, nous le représente porté dans une litière par douze serviteurs, tandis qu'une foule nombreuse d'hommes armés marche devant lui et le suit en portant les insignes de sa haute dignité;

un éléphant fait partie des attributs de son rang. La Pl. CCCXXVII. 50 nous montre le prince allant à pied, précédé par une grande foule d'hommes qui portent des drapeaux et des tambours, tandis qu'un éléphant chargé de cadeaux accompagne le cortége. L'état endommagé de la partie inférieure du bas-relief ne permet pas de juger du rapport qu'il peut y avoir entre le principal personnage et un autre saint prince, assis non loin du premier sous un arbre symbolique et accompagné d'un de ses serviteurs. Le rapport où ces tableaux et des tableaux du même genre se trouvent avec les autres, nous paraît assez simple et assez évident, si du moins nous admettons pour eux ce que nous avons admis pour les bas-reliefs de la précédente galerie, c'est-à-dire si nous nous figurons les principaux personnages en route vers des lieux sacrés, pour y présenter leurs hommages ou pour prendre part à la transportation solennelle de reliques du Bouddha vers les monuments où elles seront conservées.

Car ce ne sont pas seulement des personnes ou des édifices qui reçoivent sur nos bas-reliefs les hommages du public religieux; ce sont aussi des restes du corps du maître, ou d'autres objets destinés à garder et à perpétuer sa mémoire. Nous avons déjà émis l'opinion, qu'il fallait se figurer de tels objets renfermés dans les vases ornés en forme de globes et dans les Dagobs sur les tableaux de la précédente galerie; nous pensons de même qu'il faut se figurer des objets de ce genre, quelquefois des images du Bouddha, gardés dans les temples fermés que nous trouvons sur quelques-uns des premiers bas-reliefs de cette série, notamment sur les nos 3—7, Pl. CCCIV—CCCVI; Pl. CCCVIII. 11; CCCIX. 13; CCCXII. 20; CCCXIII. 21; CCCXIV. 24 et d'autres. Là où l'intérieur des temples est accessible à l'oeil, nous pouvons nous assurer de la présence de ces objets, non pas directement, mais par d'autres objets qui se trouvent en rapport avec ceux-là. C'est ainsi que le vase qui se voit Pl. CCCXIII. 22, est peut-être destiné à garder les restes sacrés; cependant le temple ouvert de la Pl. CCCXV. 25 ne nous montre au milieu du sanctuaire que l'autel ou le candélabre avec l'encens allumé. Ailleurs, Pl. CCCXV. 26; CCCXX. 35, 36,

ce sont des fleurs de lotus et d'autres fleurs, plantées dans de grands vases qu'on a placés en partie entre des candélabres portant l'encens allumé, qui occupent les premières places dans le sanctuaire; mais ces fleurs ne sont ici évidemment que des offrandes naturelles ou le symbole d'hommages offerts au Bouddha, à son image, ou à ses restes sacrés.

Quant aux temples eux-mêmes, nous rencontrons sur cette galerie quelques particularités qui ne sont que secondaires sur les galeries précédentes, ou bien qui se présentent seulement ici. On peut dire en général que ces édifices sont beaucoup plus ornés sur cette quatrième galerie que sur les autres; ils y occupent une plus grande place sur les bas-reliefs, et sur plusieurs tableaux ces petits temples semblent même être les principaux objets de la scène; voyez, par exemple, Pl. CCCXIII. 21; CCCXIV. 24; CCCXV. 25, 26 et CCCXXII. 39, où les ornements et les attributs symboliques sont trop nombreux pour que nous essayions d'en donner une description exacte. Il nous arrive même de rencontrer des groupes de temples, comme par exemple, Pl. CCCXV. 26; CCCXXII. 29 et CCCXII. 20, où nous voyons un temple construit entre deux temples plus petits. Pl. CCCXVIII. 31 nous montre un temple qui n'a pas seulement les ornements ordinaires, mais qui porte, en outre des lions assis sur son faîte, et qui est entouré d'énormes pavillons, tout comme les temples du bas-relief CCCXII. 20. Parfois on dirait que l'artiste a voulu utiliser tous les coins de son tableau, et qu'il a voulu le garnir, partout où cela pouvait se faire, de fleurs placées en partie dans des vases, de draperies et d'autres ornements, parfois même de candélabres et d'autels avec de l'encens allumé, Pl. CCCXV. 25. Une particularité que présentent les formes générales des temples de cette galerie, du moins sur plusieurs bas-reliefs, surtout à commencer par la Pl. CCCXVIII. 32, consiste en ceci qu'ils ressemblent plutôt à des étages supérieurs ou bien à des combles de temples, qu'à des temples entiers; voilà une particularité qui se présente surtout sur les nos 33, Pl. CCCXIX, et 35, Pl. CCCXX, et sur ceux que nous avons déjà mentionnés plus haut. La prodigalité en fait d'ornements

est souvent poussée si loin qu'il en résulte les mélanges les plus capricieux. C'est ainsi que sur le bas-relief 24, Pl. CCCXIV, non seulement le temple est surchargé de toute part de fleurs, mais à côté du temple apparaissent deux Gandharvas, planant dans l'air et soutenant un dais colossal composé entièrement de fleurs et de grains de semence, tandis que les Gandharvas eux-mêmes sont encore entourés de groupes de fleurs qui flottent entre eux. Sur le bas-relief qui précède immédiatement ce dernier, un ornement plus riche encore, mais composé d'objets du même genre, s'élève au-dessus d'un saint prince qui est assis avec sa suite. Peut-être l'artiste n'a-t-il eu d'autre intention que celle de combler les lacunes qui restaient au-dessus des principaux personnages; mais pour réaliser son idée, il a pris des ornements qui, sans avoir peut-être eux-mêmes une signification symbolique, se composent pourtant d'éléments familiers au symbolisme.

Revenons un moment à nos temples, dont plusieurs se distinguent par d'autres particularités encore. Dans le sanctuaire que nous montre Pl CCCXIII. 22 nous voyons une grande cloche suspendue entre deux cloches plus petites, tandis qu'un grand nombre de clochettes de différent volume sont attachées au dehors de la corniche. Nous reparlerons tout à l'heure de ces clochettes; pour le moment nous nous bornons à observer qu'on s'en sert encore dans le culte Bouddhiste et qu'on les suspend habituellement dans les temples.

Quelques-uns de ces édifices nous montrent des attributs symboliques qui rappellent plutôt les particularités du Brahmanisme, tels que le trident sur les Pll. CCCXII. 20; CCCXXXVII. 60 et CCCXLIV. 83; la conque des guerriers sur le premier de ces trois tableaux; les tridents et la roue ou le disque sur la Pl. CCCXXXV. 65.

Un grand nombre de temples, quelquefois aussi des palais, même un pendopo, se distinguent par les nuages qui suivent les contours de la partie supérieure de ces édifices, et qui sont représentés ainsi comme s'ils les touchaient de près. Voyez, par exemple: Pl. CCCIV. 3; ensuite Pl. CCCVIII. 12 jusqu'à CCCXI[illegible]1.

21; CCCXXXVI. 67—CCCXXXVII. 70; CCCXL. 75, 76; CCCXLII. 80; CCCXLIII. 81; CCCXLV. 86. Il saute aux yeux que la manière dont ces nuages ont été mis ici en rapport avec les édifices, est tout à fait différente de celle que nous avons vu appliquer sur les bas-reliefs précédents. Si nous pouvions nous fier à la fidélité parfaite des dessins de M. Schönberg Mülder, nous en tirerions la conclusion, qu'en général les nuages sont très mal travaillés sur les tableaux de la paroi postérieure de la quatrième galerie; lors même que nous voudrions tenir compte des difficultés presque insurmontables que ce travail a dû présenter pour l'artiste. Pour faire ressortir les défauts de ce travail, nous pourrions renvoyer le lecteur à presque tous les bas-reliefs de cette série; mais nous nous bornons à signaler celui du n°. 29, Pl. CCCXVII. Maintenant, si le dessin des nuages est en général assez défectueux, il est permis de se demander si la manière étrange dont ils ont été disposés autour des parties supérieures des temples, doit être mise uniquement sur le compte de la maladresse du sculpteur? Il nous paraîtrait au moins paradoxal de conclure de cette particularité, que ces tableaux nous transportent dans un des cieux du Bouddhisme, et que les personnages que nous apercevons dans les temples entourés de nuages, ont déjà été élevés dans le ciel à cause de leurs mérites. Nous inclinerions bien plutôt à penser qu'on a voulu glorifier ces petits temples en représentant leurs faîtes et leurs flèches s'élevant jusque dans les nuages. Mais nous préférons à toutes ces explications l'idée très simple, que ces écarts dans la forme des nuages doivent être mis sur le compte d'une exécution défectueuse; l'artiste aurait dû représenter ces nuages comme s'élevant au-dessus des édifices ou flottant derrière eux au loin; c'est par sa maladresse qu'il les a mis en contact immédiat avec les bâtiments.

Il faut encore fixer l'attention de nos lecteurs sur quelques bâtiments étranges qui s'écartent entièrement de tous les autres. Nous les trouvons Pl. CCCXVI. 27, 28, sur deux tableaux qui se touchent. Le premier nous montre une espèce de temple, composé en grande partie, et sauf les pilastres et les moulures, d'orne-

ments qui paraissent être symboliques. Ce qui est très caracté ristique parmi les détails de ce bâtiment, ce sont des objets que nous n'avons pas encore réussi à reconnaître et qui sem blent consister en un disque ou un globe (peut-être un fruit? placé sur une fleur de lotus, en sorte que la partie inférieur du globe est couverte par les feuilles relevées de cette fleu La corniche de l'édifice se compose de ces mêmes disques ou globes mais sans les fleurs de lotus, tandis qu'un autre globe, placé su la fleur, flotte dans l'air parmi quelques autres fleurs; dan l'intérieur du temple, à la place d'honneur un objet semblable paraî avoir été suspendu. Nous trouvons encore de ces disques ou globes sur les Pll. CCCXV. 25 et CCCXXI. 37. L'édifice di bas-relief suivant a également une forme très bizarre. Une parti du toit semble avoir trop souffert sur l'original pour pouvoi être représentée fidèlement; peut-être même l'exactitude d dessin tout entier laisse-t-elle à désirer. On dirait que l'édific entier est une espèce de galerie couverte, mais ouverte to autour et qu'une coquille remplie de fleurs y est placée s une élévation entre deux écrins en forme de temples. C'e évidemment à la coquille et à son contenu qu'il faut attribu le plus de valeur, probablement à cause de sa significati symbolique; sans cela nous serions assez disposés à voir da les deux écrins des reliquaires Bouddhistes renfermant des obje consacrés au Bouddha ou qui viennent de lui.

Nous avons parlé tout à l'heure de cloches qui se trouvent à l'intérieur d'un des temples et qui en ornent également le dehors. Ce n'est pas seulement sur cet édifice que nous les rencontrons; il y a plusieurs bas-reliefs où nous les voyons rattachées d'une manière assez singulière au devant de la coiffure des principaux personnages, soit comme simple ornement, soit comme un signe distinctif; représentées de cette manière les cloches ont ceci de particulier, qu'elles ont tout à fait la forme d'une sonnette et qu'elles sont pourvues d'un manche. Le détai en question se présente: Pl. CCCIII. 2; Pl. CCCV. 5; CCCVI. 8; CCCVII. 9, et plus loin Pl. CCCXXII. 40. CCCXXIII. 41; CCCXXIV 43; CCCXXVI. 47 et 48; CCCXXVII. 50; CCCXXIX. 53; CCCXXX

56; CCCXXXIII. 62; CCCXLI. 77; CCCXLII. 80; CCCXLIII. 81. Nous ne nous sentons pas en mesure de donner une explication satisfaisante de cet objet; la sonnette, comme nous l'avons déjà dit, faisait partie des ustensiles du temple et était par conséquent un objet sacré. Peut-être, à cause de la ressemblance de ces objets avec les Dagobs, faut-il y voir un monument Bouddhiste, représentant un reliquaire où les restes sacrés sont conservés. Dans ce cas la petite cloche remplacerait avec quelques modifications la statuette du Bouddha que nous avons trouvée sur la galerie précédente, dans la coiffure de quelques-uns des premiers personnages. Celui qui porte cet insigne paraît être sur tous ces tableaux le principal personnage, bien qu'il ne soit pas toujours orné de l'auréole et qu'il ne soit pas toujours assis sur le coussin de lotus; quelquefois, en effet, nous le voyons assis sur un coussin ordinaire ou bien sur un siége couvert d'un tapis qui retombe en avant. Les deux derniers des tableaux que nous avons cités, nous le montrent accompagné respectivement de six et de cinq princes saints assis près de lui, tandis qu'un autre saint prince s'approche du palais avec sa suite. Le palais ou le temple du n°. 62, Pl. CCCXXXIII se distingue par des formes bizarres et des ornements symboliques; le coussin de lotus sur lequel le prince est assis, est travaillé avec beaucoup plus de soin et est beaucoup plus achevé que sur les autres bas-reliefs.

Une observation générale, qui se rapporte aux couronnes royales et aux autres coiffures, c'est que leur forme et les éléments dont elles se composent, diffèrent notablement de ce que nous avons vu sur les précédents bas-reliefs; cette différence se voit surtout dans les coiffures ornées des clochettes dont nous parlions tout à l'heure. Ces coiffures semblent être faites d'une quantité de rubans ou de bandes tressées. Une coiffure assez singulière et travaillée en partie de la façon indiquée couvre la tête d'un saint que nous montre le n°. 86, Pl. CCCXLV, et qui s'entretient avec quatre hommes de condition, assis dans un pendopo, tandis qu'il y attend la visite d'un cinquième qui arrive accompagné de sa suite.

Parmi les objets qui, en dehors de ceux dont nous avons déjà

fait mention, flottent en l'air ou descendent des nuages, il fa compter en premier lieu des fleurs, qui sont très frequentes; pu des coupes renversées on des couvercles de vases en forme (cloches, ornés de draperies et garnis aux bords d'une marge (perles; des flammes semblent monter de quelques-uns de c vases, voyez Pl. CCCXV. 25. Nous y voyons encore des vas ou des coupes garnies de fleurs, comme par exemple, n°. 2(même planche; des vêtements, Pl. CCCXVIII. 29; des chapele Pl. CCCXXIV. 44; des perles qui sortent de grandes cruch renversées; ainsi que des fruits, des oiseaux, des paons et d perroquets tenant des fleurs et des rubàns dans le bec et dans l pattes. Pl. CCCX. 16; CCCXX. 36.

Parmi les objets dont nous n'avons pu nous rendre comp jusqu'ici, est un disque énorme soutenu par un manche et d'u dimension qui ne présente plus la moindre proportion avec l autres objets du tableau; cet objet est placé en guise d'insig auprès d'un saint prince assis à côté d'un petit édifice qui s'entretient avec un autre saint prince, siégeant à l'int rieur de l'édifice. Peut-être ce disque peut-il être comparé au objets en forme de disque ou d'hémisphère, que nous présent la Pl. CCCXVI. 27, à l'exception près, toutefois, que là ces objet n'ont pas de manche et qu'ils sont placés sur une fleur de lotu ou qu'ils flottent en l'air, comme par exemple sur la Pl. CCCXVI. 25

Nous croyons avoir passé en revue les points essentiels et le particularités les plus intéressantes que présente la série de tableau de cette paroi. Cependant, avant de monter à la galerie suivante il faut nous arrêter encore un moment au dernier bas-relief d notre série, le n°. 88, Pl. CCCXLVI. Ce dernier tableau nou montre un saint prince, debout entre deux arbres symbolique de hauteur égale, et levant respectueusement les mains dont tient les paumes serrées l'une contre l'autre. Brumund pens qu'une partie de ce tableau a été supprimée, manque d'espace parce que le compartiment qu'il occupe touche immédiatemen à la porte. Cette supposition admise, il se croit en droit d'e conclure que les artistes de Bôrô-Boudour auraient travaill souvent sans beaucoup de jugement, comme des automates plut

que comme des hommes de goût et de réflexion; il va même jusqu'à penser que leur but était avant tout de remplir les vides de leurs cadres, et qu'ils se souciaient fort peu de faire ce travail suivant un plan bien médité et d'observer le rapport intime que les différents sujets devaient présenter entre eux. Sans cela, pense-t-il, ces hommes n'auraient pas donné ici la moitié d'un tableau qui avait déjà souvent été représenté en entier. Nous ne saurions nous rallier à cette idée de Brumund, et nous sommes plutôt de l'avis de M. Wilsen. Ce dernier pense que la personne en question se distingue des autres en ce qu'elle marche vers l'entrée de la galerie supérieure; voilà pourquoi il voudrait y voir un des hommes auxquels leur instruction plus profonde permet de s'élever encore d'un degré sur l'échelle de la création, d'atteindre une sainteté plus grande et de monter vers un ciel supérieur. Pour arriver à ce but le prince marche dans le chemin qui conduit par la porte à la galerie suivante, c'est-à-dire aux régions supérieures où demeurent les Bouddhâs. Il va sans dire toutefois que nous ne saurions affirmer que telle a été l'idée de l'artiste lorsqu'il a projeté son oeuvre; il y a lieu de craindre, en effet, que M. Wilsen n'ait puisé son idée que dans sa propre fantaisie et qu'il n'ait prêté à l'artiste une manière de voir que celui-ci n'a jamais eue. Voilà pourquoi nous aimerions proposer une autre explication. Ne pourrait on pas mettre ce dernier bas-relief en rapport avec le premier, celui du n°. 1 Pl. CCCIII? Le prince qui sur ce premier bas-relief est assis dans un petit temple et qui y reçoit les hommages du saint prince à droite de ce bâtiment, pourrait être alors également l'objet des hommages du prince qui occupe le dernier bas-relief de l'autre côté de la porte. Et lors même qu'un tel rapprochement pourrait paraître un peu recherché, serait-il mal à propos de se figurer le prince qui clôt la série, prenant tout simplement une attitude respectueuse à côté de l'entrée, parce que celle-ci ouvre l'accès d'un endroit plus glorieux et plus sacré que celui où il se trouve lui-même? Nous n'aurions pas à nous étonner alors de ne pas trouver l'objet du culte représenté sur ce même bas-relief; car cet objet ne serait autre que les nombreux Bouddhas de l'étage supérieur.

Arrivés ainsi à la fin de notre examen et de nos réflexions, et faisant passer les tableaux de cette galerie une dernière fois devant notre esprit, voici le sujet principal, l'idée maîtresse que nous y trouvons: hommages rendus à de saints personnages, des princes et des religieux mais surtout à des princes, qui se sont distingués par leur zèle dans l'oeuvre de la propagande Bouddhiste et par la consécration absolue de leur vie au maître; puis, hommages rendus aux édifices sacrés, aux Tchâityas dans lesquels on conserve une image du Bouddha, quelques restes de son corps, tel ou tel objet dont il se servait, ou qui ont été érigés dans les endroits que sa présence avait rendus célèbres [1]. L'exemple de ces rois doit stimuler le zèle de la foule qui a entrepris le pélerinage vers les différentes galeries, et l'engager à les imiter. Pour donner plus de force à cette exhortation, quelques-uns des tableaux doivent attirer la pensée sur le châtiment qui attend les méchants et les incrédules de l'autre côté de la tombe.

---

1) Voyez sur les Tchâityas, E. Burnouf. *Introduction* etc. p. 348 note 2.

CINQUIÈME GALERIE; PAROI POSTÉRIEURE.

Nous montons maintenant à la cinquième ou dernière galerie, et nous y trouvons, taillée dans la paroi postérieure, une série de soixante-douze bas-reliefs, comme nous avons déjà observé page 92; trois des bas-reliefs qui se trouvent à l'angle nord-ouest étaient trop endommagés ou trop enfouis sous le gravois pour pouvoir être dessinés. Les soixante-neuf qui restent ont été représentés sur les Pll. CCCLVI—CCCLXXXVIII.

Ce qui doit attirer immédiatement notre attention, c'est que les tableaux de cette série se distinguent de ceux qui précédent, par une grande abondance d'images du Bouddha, dont nous en trouvons jusqu'à dix-sept réunies sur un même bas-relief. Il n'est donc pas superflu de nous arrêter un moment à chacun de ces tableaux.

Pl. CCCLVI. 1. Ce tableau nous présente huit Bouddhas assis et deux Bouddhas qui se tiennent debout, tous sur des coussins de lotus, tandis que pour les deux derniers ces coussins reposent sur cinq feuilles de lotus qui sortent d'une seule et même tige. Les Bouddhas ne se distinguent les uns des autres (et voilà une observation qui s'applique également aux autres bas-reliefs de cette galerie) que par la variété des ornements qui forment le sommet de leur coiffure, dont nous parlerons plus bas, et par l'attitude des mains. Les Bouddhas qui se tiennent debout portent, comme de coutume, un bout du manteau dans la main gauche. Quant aux différentes manières de tenir les mains, il y en a six, et nous en parlerons exprès en traitant des images du Bouddha renfermées dans les niches;

mais nous n'en trouvons que trois sur les Bouddhas de notre galerie. Entre les Bouddhas de notre tableau qui occupent la série inférieure sont trois princes assis, dont deux se distinguent par l'auréole; l'un de ces deux est assis sur un coussin de lotus, tout comme les Bouddhas; l'autre, derrière lequel un suivant de condition élève l'émouchoir, s'est mis à genoux. Le troisième prince, qui se tient plus en arrière, a les mains respectueusement serrées l'une contre l'autre; il a en outre cette particularité, qu'il a passé très familièrement l'avant-bras gauche sous le bras droit du Bouddha à côté de lui. Il est possible cependant qu'il faille songer ici à une erreur du sculpteur ou du dessinateur, et que la main gauche du prince aurait dû rester cachée derrière la main droite du Bouddha. Des fleurs qui flottent dans l'air remplissent l'espace qui reste entre les différentes images.

Pl. CCCLVI. 2. Dans la série supérieure sont assis six Bouddhas présentant trois, ou à la rigueur quatre attitudes différentes des mains; si nous préférons en compter trois seulement, c'est qu'il ne nous semble pas y avoir de différence réelle sur ce point entre le premier (à gauche du spectateur), le quatrième et le sixième. Ces Bouddhas sont séparés les uns des autres par de petits arbres symboliques, tandis que les deux qui se trouvent aux deux extrémités de la série, en sont également flanqués de l'autre côté. La série inférieure nous présente sept princes et quelques autres personnages de condition, parmi lesquels il y en a qu' accompagne leur suite. Quatre de ces princes sont assis sur des coussins de lotus et trois d'entre eux portent l'auréole; cet ornement a été peut-être aussi un attribut du quatrième, mais il a disparu avec la tête et toute la coiffure. Un cinquième prince paraît se distinguer également par l'auréole; mais celui-ci n'est pas assis comme les autres sur un coussin de lotus; trois de ces quatre-là semblent former le groupe principal, aussi bien par la place centrale qu'ils occupent que par l'attitude des mains, qui est la même pour tous.

Pl. CCCLVII. 3. Huit saints princes et deux Bouddhas sont assis sur des coussins de lotus; quatre de ces princes se

trouvent avec les Bouddhas sur la série supérieure; les autres ont trouvé leur place sur la série inférieure, et cette même place a été assignée à un cinquième prince, que l'auréole désigne également comme saint, mais qui n'est pas assis sur le coussin de lotus et derrière lequel l'espace qui reste encore est occupé par cinq disciples. Presque tous tiennent à la main de longues tiges avec des fleurs, ou bien ont les fleurs à côté d'eux. La série supérieure nous montre encore des fleurs, des ornements formés de rubans et de fleurs, en outre un autel pourvu d'encens allumé et un magnifique vase couvert qui contient une fleur; tous ces objets flottent entre les images. Un seul des princes qui sont assis sur les coussins de lotus, celui qui occupe la place du milieu dans la série inférieure, est représenté plongé dans de profondes méditations; les autres sont tous assis dans l'attitude d'hommes préoccupés très vivement d'une démonstration.

Pl. CCCLVII. 4. Un Bouddha dans son temple; à droite et à gauche deux autres sont assis en plein air sur des coussins de lotus à côté d'arbres symboliques. Au-dessous de ce groupe on voit à gauche de l'édifice quatre saints princes agenouillés et à droite trois personnages assis d'un rang inférieur.

Pl. CCCLVIII. 5. Le Bouddha est assis dans son temple; des esprits de l'air planent dans les nuages. A gauche du temple un saint prince est assis sur un coussin de lotus, tandis que deux princes sont assis derrière lui; de l'autre côté se trouve un prince agenouillé avec deux suivants.

— 6. La première série nous présente trois Bouddhas assis sur leurs coussins de lotus. Celui du milieu se distingue des autres, d'abord par l'attitude des mains, et ensuite par une seconde auréole très grande entourée de flammes; les deux autres ont à côté d'eux des arbres symboliques ou des branches de ces arbres. Des deux côtés du Bouddha que nous avons mentionné en premier lieu se trouvent deux saints princes, assis également sur des coussins de lotus. La série inférieure nous montre deux saints princes assis, avec leur suite.

Pl. CCCLIX. 7. Un Bouddha dans son temple; à sa droite

est un saint prince assis sur un coussin de lotus, qui tient à la main un objet ovale, peut-être un fruit, un gâteau de riz ou autre chose de ce genre; à côté de lui un autre prince est assis sur le sol. Des deux côtés se trouvent un grand nombre de personnes qui font de la musique sur divers instruments, tels que des trompettes, des flûtes, des tambours qu'ils battent soit des mains soit avec des baguettes, des cymbales et une clochette suspendue à une petite baguette courbée. Remarquons parmi les musiciens un géant ou un sauvage. Les nuages portent de grand vases qui déversent des choses présieuses ou des offrandes de fleurs.

Pl. CCCLIX. 8. Un Bouddha, orné de deux auréoles, assis sur le coussin de lotus entre deux arbres symboliques; à droite et à gauche de ce personnage se trouve un saint prince, assis également sur un coussin de lotus, et à côté de l'un et de l'autre de ces deux personnages, des hommes de condition de leur suite. Un homme de la suite du prince qui se trouve à la droite du Bouddha, se distingue par l'auréole. Dans la série inférieure au milieu du tableau, juste au-dessous du Bouddha, un saint prince est assis sur un coussin de lotus entre deux autres hommes de condition, ornés également de l'auréole. A droite et à gauche se trouve la suite de ces princes. Des fleurs et des vases remplis d'encens allumé flottent dans l'air.

Pl. CCCLX. 9. La série supérieure nous montre quatre Bouddhas, qui tiennent les mains de trois manières différentes. Entre eux et à côté d'eux on voit cinq parasols, composés de trois, de quatre et de cinq étages superposés. Dans la série inférieure se trouve d'un côté un saint prince avec trois disciples, assis près d'un arbre symbolique contre lequel ont été placés trois grands vases remplis de choses précieuses; de l'autre côté sont trois personnages de condition qui apportent leurs hommages et leurs cadeaux.

— 10. Un Bouddha assis sur un coussin de lotus placé sur la tige d'une fleur; des esprits célestes planent dans les nuages avec des colliers de perles et des rubans. Au-dessous du Bouddha un saint prince est assis sur un coussin de lotus, accompagné de sa suite

dans laquelle se trouvent quelques hommes occupés à faire de la musique sur des tambourins et des cymbales. A gauche du Bouddha, au-dessus de la tête des personnages qui sont assis en dessous, on aperçoit le toit d'un édifice sur lequel sont placées quelques perches munies de pavillons.

Pl. CCCLX. 11. Un Bouddha assis dans son temple; des esprits de l'air planent dans les nuages. A droite et à gauche du temple deux saints princes sont assis sur des coussins de lotus sous des arbres symboliques, l'un et l'autre accompagnés de leur suite. Les attributs de ces deux derniers personnages présentent encore une particularité, c'est que les émouchoirs y semblent remplacés par des boucles d'une chevelure humaine, mises à couvert sous les parasols qui se distinguent également par des formes assez étranges.

Pl. CCCLXI. 12. Trois Bouddhas, dont celui du milieu est orné de deux auréoles, sont assis sur des coussins de lotus soutenus par des tiges; des esprits célestes munis d'offrandes planent entre eux dans les nuages. La seconde série nous présente deux saints princes debout sur des coussins de lotus et s'élevant par ce moyen jusque dans la série supérieure à droite et à gauche du Bouddha qui occupe la place du milieu. Un autre saint roi est assis entre eux sur un coussin de lotus au-dessous du Bouddha, entre deux vases à offrandes qui contiennent des cierges (?). D'un côté du tableau un quatrième saint prince s'est encore mis à genoux, accompagné de ses quatre suivants de condition; de l'autre côté huit autres hommes de condition, tous à genoux, apportent leurs cadeaux.

— 13. Au milieu du tableau se trouve un Dagob ou un édifice en forme de cloche sur un coussin de lotus; dans cet édifice un Bouddha est assis dans une attitude qui annonce la démonstration. Des deux côtés du Dagob se trouvent deux Bouddhas assis sur des coussins de lotus avec des tiges. Les cinq Bouddhas se distinguent par cinq manières différentes de tenir les mains. Des esprits célestes planent dans les nuages. Parmi ces esprits se trouvent quatre Bouddhas et un assez grand

nombre de personnages de condition, dont l'un est orné de l'auréole comme un saint personnage.

Pl. CCCLXII. 14. Un seul Bouddha, qui se tient debout, occupe toute la hauteur du bas-relief. Des deux côtés se trouvent dans la série supérieure trois Bouddhas assis, présentant trois manières différentes de tenir les mains. La série inférieure nous montre trois saints princes; deux de ces trois sont assis à gauche de ce grand Bouddha en compagnie de deux autres princes qui ne portent pas toutefois l'auréole, tandis que le troisième est assis à droite du Bouddha avec deux suivants. Des deux côtés de l'image principale un candélabre placé sur un coussin de lotus porte de l'encens allumé et un grand cierge (?).

— 15. Un Bouddha est assis sur son coussin de lotus, entouré des branches et des fleurs d'arbres symboliques, surmontés d'un parasol. Il porte sur la tête une calotte coniforme dont nous parlerons plus bas. Des esprits, portant des offrandes d'encens allumé et d'autres dons, planent dans les nuages. A droite du Bouddha se trouve un autel ou un candélabre contenant de l'encens allumé et des fleurs, et à côté de cet autel un saint prince et sa suite se sont mis à genoux. De l'autre côté un saint prince est assis sur un coussin de lotus, et sa suite est assise derrière lui.

Pl. CCCLXIII. 16. Voici une assemblée de six Bouddhas, dont la série inférieure nous en montre quatre, assis tous sur des coussins de lotus avec deux saints princes assis entre eux également sur des coussins de lotus; la couronne des deux princes est ornée au front d'une statuette représentant un Bouddha assis. La série inférieure nous montre aux deux extrémités du bas-relief les deux autres Bouddhas ornés d'auréoles. Entre ces deux Bouddhas se trouvent un saint personnage, assis également sur un coussin de lotus mais dont la tête et le buste ont presque complètement disparu, et quelques hommes assis dans une attitude respectueuse, dont deux présentent leurs hommages aux deux Bouddhas, tandis qu'un troisième s'adresse au saint personnage que nous venons de signaler.

— 17. Un Bouddha assis dans un temple est l'image prin-

cipale de ce tableau. Des deux côtés du temple la série supérieure nous montre deux Bouddhas assis, chacun entre deux saints princes et ornés l'un et l'autre de deux auréoles. Tous ces personnages sont assis sur des coussins de lotus pourvus de tiges. La série inférieure nous montre à gauche du temple, un saint prince assis sur un coussin de lotus et cinq hommes de sa suite; plus loin à gauche un saint personnage de condition avec quatre autres hommes de condition, apportant une offrande d'encens allumé.

Pl. CCCLXIV. 18. La série supérieure nous présente un cénacle de dix Bouddhas assis sur des coussins de lotus qui tiennent les mains de trois manières différentes. Un de ces Bouddhas, qui en à cinq autres à sa gauche et quatre à sa droite, se distingue par un énorme disque lumineux, semblable au disqne du soleil, placé derrière lui, mais non pas garni de flammes sur les bords. La série inférieure nous montre un saint prince accroupi sur un coussin de lotus, qui rend hommage à sept autres princes également assis sur des coussins de lotus. Derrière le premier se trouve un autre saint prince, non pas assis sur un tel coussin; celui-ci apporte un candélabre avec de l'encens allumé, qu'il tient par un manche recourbé; derrière lui se trouvent cinq hommes de sa suite.

— 19. Un saint prince est assis dans un temple; au rez-de-chaussée de cet édifice se trouvent deux serviteurs. A côté du temple se tient un autre saint prince avec quelques hommes de sa suite. De l'autre côté se trouvent quelques hommes de condition qui distribuent des dons à d'autres personnes, parmi lesquelles nous distinguons deux Bhikshous.

Pl. CCCLXV. 20. Un saint prince portant une couronne très élevée est assis dans un temple sur un coussin de lotus. A côté du temple se trouve à gauche un autre saint prince assis sur une pierre, et derrière lui se trouve sa suite. A côté de ce dernier un cierge très long s'élève auprès du temple, tandis qu'une perche garnie d'un pavillon s'élève de l'autre côté de ce temple. Une image de Bouddha est assise du même côté, un peu plus haut, sur un coussin de lotus, entre deux saints princes qui

sont assis un peu plus bas, également sur des coussins de lotus; la couronne d'un de ces deux derniers se compose de rubans tressés et est ornée au front d'une statuette de Bouddha. Quatre Bhikshous sont assis à terre auprès d'un grand vase qui se trouve au milieu et qui contient des fleurs.

Pl. CCCLXV. 21. Le Bouddha est assis sur un trône élevé à côté duquel se trouvent deux saints princes qui lui rendent hommage; de ces deux un seul est assis sur un coussin de lotus. Leur suite se trouve plus loin. De l'autre côté une foule de personnes, en partie à genoux, en partie debout ou assises, parmi lesquelles nous distinguons des Bhikshous, apportent des fleurs et d'autres offrandes. Des esprits célestes planent dans les nuages.

Pl. CCCLXVI. 22. Un Bouddha est assis dans son temple. A sa droite un saint prince est assis sur un coussin de lotus; à sa gauche un saint prince s'est mis à genoux; l'un et l'autre sont accompagnés de leur suite. Des esprits célestes planent dans les nuages.

— 23. La série supérieure nous présente trois Bouddhas assis sur des trônes couverts de coussins de lotus. La série inférieure nous montre un troisième Bouddha, assis également sur un trône entre deux saints princes accompagnés de leur suite, qui sont assis à droite et à gauche du trône.

Pl. CCCLXVII. 24. Un saint prince est assis dans l'attitude contemplative d'un Bouddha dans un temple sur un coussin de lotus; un autre saint prince, accompagné de sa suite, s'est agenouillé à gauche. A droite du temple se trouvent une foule de personnes parmi lesquelles des Bhikshous à genoux. Des esprits célestes planent dans les nuages.

— 25. Un saint prince est assis sur son trône couvert d'un coussin de lotus; à gauche un autre prince est assis avec sa suite qui est en partie assise, en partie debout. De l'autre côté quatre princes, dont les suivants apportent des fleurs, se sont mis à genoux. Des esprits planent dans les nuages.

Pl. CCCLXVIII. 26. Un Bouddha est assis dans son temple orné de sept Dagobs ou bâtiments en forme de cloches. Des

Pl. CCCLXXI. 34. Un saint prince assis comme sur le tableau précédent. A gauche du temple un autre saint prince accompagné de sa suite s'est mis à genoux; à droite une foule de personnes qui présentent leurs hommages, disposées en trois rangées, l'une au-dessus de l'autre, c'est-à-dire assises les unes à côté des autres. Dans cette foule on compte des Brahmanes, des Bhikshous etc. Des esprits célestes planent dans les nuages.

Pl. CCCLXXII. 35. Un saint prince, comme sur le précédent tableau, mais sans le coussin de lotus. A côté du temple à gauche un autre saint prince s'est mis à genoux accompagné de sa suite; à droite trois Nâgas et deux géants sont assis dans une attitude respectueuse. Dans les nuages à gauche des esprits célestes, à droite des Brahmanes, des Garoudas et un Gandharva.

— 36. Un saint prince assis dans son temple sur un coussin de lotus; un autre saint prince est assis à gauche du temple avec sa suite; à droite quatre personnages agenouillés apportent des fleurs et de l'encens. Des esprits de l'air planent dans les nuages.

Pl. CCCLXXIII. 37. Un saint prince (?) assis comme sur le précédent tableau, sans le coussin de lotus toutefois. (La tête et la coiffure ont disparu). Un autre prince qui lui présente ses hommages, est assis avec sa suite à gauche du temple. A droite se trouvent des femmes agenouillées et quelques autres personnes assises ou debout qui battent des tambourins et parmi les quelles il en est une qui joue d'un instrument à cordes. Des esprits de l'air des deux sexes planent dans les nuages.

— 38. Un saint prince assis sur son trône de lotus. A gauche est assis un saint prince avec sa suite; à droite quelques femmes assises dans une galerie ouverte. Des esprits de l'air planent dans les nuages portant des fleurs, des émouchoirs et un éventail.

Pl. CCCLXXIV. 39. Encore un saint prince, comme sur les bas-reliefs précédents, mais dans l'attitude d'un Bouddha. A sa gauche est assis un saint prince accompagné de sa suite; à sa droite un dieu ayant dix bras, probablement un dieu du Brahmanisme, tombé à terre et tenant dans les mains des glaives,

des flèches, des arcs et un croc de cornac; derrière le dieu tombé et autour de lui se trouvent quelques femmes. Des esprits de l'air planent dans les nuages.

Pl. CCCLXXIV. 40. Un Bouddha est assis dans un temple surmonté de flèches en forme de Dagobs. Des deux côtés du temple est assis un prince avec sa suite; celui qui se trouve à droite est orné de l'auréole. Des esprits de l'air planent dans les nuages.

Pl. CCCLXXV. 41. Un temple, dans lequel un coussin est placé en guise de dossier sur un coussin de lotus. A droite un saint prince est assis, dans l'attitude d'un Bouddha qui médite sur un coussin placé sur une élévation; à ses pieds sont assis trois serviteurs. A gauche près du temple est assis un autre saint prince avec deux de ses serviteurs.

— 42. Quelques femmes sont assises dans un palais; une d'entre elles regarde son visage dans un miroir convexe muni d'un manche gracieusement travaillé. Quelques gardes, parmi lesquels deux Nâgas, se trouvent dans la cour d'honneur qu'entoure une balustrade, et à laquelle un portail élégant ouvre l'accès. Hors de la porte se trouvent deux saints princes, qui semblent s'éloigner de l'édifice avec leur suite.

Pl. CCCLXXVI. 43. Un prince est assis dans son palais et tient une colombe à la main; à droite se trouvent quelques-uns de ses serviteurs, qui vouent également leur attention à quelques animaux, à un écureuil, à une couple de jeunes biches et à des oiseaux; l'un d'eux tient à la main une cuvette remplie de nourriture, d'où il fait manger un petit oiseau qui s'est posé sur un réservoir d'eau rempli de lotus. A gauche de l'édifice un autre prince accompagné de sa suite, dont une partie est assise, une autre partie debout, se tient dans une attitude respectueuse.

— 47. Dans la série supérieure nous trouvons trois petits temples; celui du milieu renferme un Bouddha, les deux autres chacun un saint prince Bouddhiste. Dans la série inférieure, au-dessous de ces temples, nous voyons deux saints princes, dont l'un est accroupi, l'autre assis dans une attitude respectueuse, accompagnés

l'un et l'autre de leur suite et se tenant près d'un grand vase rempli de fleurs de lotus et près d'un petit autel à encens; de l'autre côté de l'autel se trouvent quelques Bhikshous.

Pl. CCCLXXVII. 48. Quatre princes, dont deux sont ornés de l'auréole en signe de sainteté, sont en marche avec leur suite qui se compose d'hommes et de femmes de condition; quelques grands personnages se sont mis à genoux devant eux et leur offrent des cadeaux. Des esprits de l'air planent dans les nuages et des fleurs descendent du ciel sur le cortége.

— 49. Quatre saints princes en voyage avec leur suite se trouvent dans une contrée rocheuse, où un grand nombre d'hommes nécessiteux les attendent pour implorer leur secours.

Pl. CCCLXXVIII. 50. Un Bouddha assis sur un trône de lotus entre deux princes assis sur des trônes semblables; celui de ces deux princes qui se trouve à droite, est seul orné de l'auréole et porte seul une statuette de Bouddha devant sa couronne tressée; l'autre porte dans sa couronne, également tressée de rubans, le signe distinctif d'une sonnette. Au-dessous de ces trois images se trouvent dans la série inférieure deux saints princes, assis par terre avec leur suite et recevant les hommages de quelques Bhikshous assis devant eux.

— 51. Un saint prince est assis dans un temple sur un coussin de lotus; en dehors du temple est assis un autre prince avec sa suite. Des esprits de l'air planent dans les nuages.

Pl. CCCLXXIX. 52. Un saint prince comme sur le précédent tableau; à sa gauche se trouve un autre prince debout avec sa suite. A droite du temple se passe la scène suivante: trois Brahmanes, assis dans une espèce de pendopo, y reçoivent de l'argent dans des sacs, et quelques autres personnes reçoivent d'autres cadeaux, le tout de la part du premier des deux princes.

— 53. Nous distinguons dans la série supérieure neuf Bouddhas assis sur des coussins de lotus, présentant quatre attitudes différentes dans la manière dont ils tiennent les mains; à droite et à gauche un Bhikshou est assis dans l'attitude d'un homme qui adore; on remarque dans l'air le disque du soleil au-dessus de la tête d'un des Bhikshous à droite des Bouddhas, tandis

que le croissant repose à gauche sur une fleur de lotus. La série inférieure nous montre deux saints princes, l'un assis sur un coussin de lotus, ayant leur suite derrière eux.

Pl. CCCLXXX. 54. Sept Bouddhas, assis comme sur le précédent tableau, présentant trois manières différentes de tenir les mains; aux deux extrémités de cette série se trouve un Bhikshou debout mais sans calotte pour couvrir la chevelure. Au-dessous de cette série de personnages se trouve un troisième Bouddha, assis comme les précédents, ayant un serviteur assis derrière lui. Viennent encore deux saints princes avec leur suite.

— 55. Un saint prince est assis dans un petit temple sur un trône de lotus; à gauche un autre prince, sans l'auréole toutefois, est assis près de l'édifice; derrière lui se trouve sa suite. Un grand nombre d'oiseaux sortant des nuages s'approchent, en volant du temple, tandis que des animaux quadrupèdes de tout genre, des bêtes fauves aussi bien que des animaux apprivoisés, et jusqu'à des serpents, y courent également.

Pl. CCCLXXXI. 56. Un saint prince est assis dans un petit temple sur un coussin de lotus. Hors du temple à gauche est assis un autre saint prince. Trois Bouddhas sont assis à droite de l'édifice sur des trônes de lotus, et au-dessous d'eux trois saints hommes de condition, également sur des coussins de lotus; ceux-ci ont une coiffure nattée; derrière eux un homme à genoux.

— 57. Un Bouddha assis dans son temple, ayant à droite quelques serviteurs; à gauche deux saints princes se sont avancés avec leur cortége jusqu'au temple.

Pl. CCCLXXXII. 58. Trois Bouddhas assis sur des coussins de lotus; l'un d'eux a en dehors de l'auréole ordinaire, une grande auréole d'où rayonnent des flammes. Au-dessous d'eux six saints hommes de condition sont assis sur des coussins de lotus. Deux sai n princes se trouvent tout près avec leur suite.

— 59. La série supérieure nous montre trois Bouddhas assis sur des trônes de lotus; la série inférieure nous présente deux saints princes assis avec leur suite des deux côtés d'un arbre symbolique.

Pl. CCCLXXXIII. 60. Deux temples, dont l'un est orné de

petits bâtiments en forme de cloches, tandis que l'autre se distingue par des ornements en forme de trisoulas. A côté du plus avancé des temples un saint prince se tient debout sur un coussin de lotus; de l'autre côté un autre saint prince s'élève dans l'air, tandis qu' au-dessous de lui un grand nombre de fleurs descendent à terre. A gauche du second temple se trouvent deux saints princes avec leurs serviteurs.

Pl. CCCLXXXIII. 61. Un Bouddha assis dans son temple sur un trône de lotus devant lequel on a placé cinq grands vases remplis de fleurs. A côté du temple est assis un Bhikshou, tandis que deux serviteurs apportent des aliments. A gauche du temple deux princes agenouillés accompagnés de leur suite, l'un sur un coussin de lotus, l'autre sur une pierre.

Pl. CCCLXXXIV. 62. Un Bouddha dans son temple; à gauche deux saints princes avec leurs serviteurs; les princes ne sont pas assis sur des coussins de lotus.

— 63. Un saint prince est assis dans un petit temple sur un coussin de lotus, sa suite se trouve à droite; à gauche un prince accompagné de sa suite présente ses hommages. Des esprits de l'air planent dans les nuages.

— 64. Un saint prince, comme sur le précédent tableau, non pas assis toutefois sur un coussin de lotus. A droite une distribution de vêtements et d'autres dons en faveur de quelques gens parmi lesquels des Brahmanes. A gauche un autre saint prince se tient debout accompagné de sa suite.

Pl. CCCLXXXV. 65. Un saint prince est assis dans l'attitude d'un Bouddha, sur un coussin de lotus dans un temple et y reçoit la visite et les hommages d'un autre saint prince accompagné de ses trois suivants. A droite du temple se trouvent, en dessus, trois Bouddhas présentant trois manières différentes de tenir les mains, assis sur des coussins de lotus qui sont pourvus de dossiers; au-dessous d'eux un Bhikshou qui reçoit les hommages de quatre hommes assis devant lui. Des fleurs descendent des nuages sur le petit temple.

— 66. Un saint prince, assis dans son petit temple adresse son enseignement ou ses démonstrations à sept saints hommes,

qui sont assis à sa droite dans un pendopo, et à un autre saint prince assis à gauche du temple sous les arbres avec une suite composée de cinq personnes. Des fleurs descendent des nuages.

Pl. CCCLXXXVI. 67. La série supérieure nous montre un Bouddha assis sur un coussin de lotus et orné d'une seconde auréole très grande, occupant une place entre deux autels qui portent de l'encens allumé, et entouré d'esprits célestes qui planent dans les nuages. Au-dessous de lui deux Bouddhas sont assis sur des trônes de lotus, et entre ceux-ci un saint prince est assis sur son coussin de lotus; à droite des Bhikshous assis, à gauche des hommes de condition sous des arbres symboliques.

— 68. Un Bouddha assis dans un temple sur son coussin de lotus. A côté de lui deux saints princes qui se tiennent debout, tandis que les femmes de leur suite s'agenouillent à quelque distance derrière eux devant un temple. Deux esprits célestes des deux sexes s'approchent en volant sur les nuages.

Pl. CCCLXXXVII. 69. La série supérieure nous présente un Dagob en forme de cloche sur un coussin de lotus et, de chaque côté, trois Bouddhas assis également sur des coussins de lotus. La série inférieure présente deux saints princes, l'un et l'autre accompagnés d'une suite de personnages royaux; la suite de l'un de ces deux princes se distingue par des coiffures tressées de rubans ou de bandes de toile.

— 70. Un Bouddha assis dans son temple sur un trône de lotus, à gauche deux saints princes avec leur suite, l'un à genoux, l'autre assis auprès du temple; à droite quelques personnages assis auprès d'un petit temple, parmi lesquels trois Bhikshous. Sur les nuages des esprits de l'air, parmi lesquels on distingue à droite quelques esprits féminins et un Gandharva. Au-dessus du temple à droite le disque du soleil, à gauche le croissant, l'un et l'autre sur des coussins de lotus.

Pl. CCCLXXXVIII. 71. Ce tableau ressemble beaucoup à celui du premier bas-relief, Pl. CCCLVI, mais les Bouddhas y sont encore plus nombreux. Ils se distinguent seulement les uns des autres par quatre différentes manières de tenir les mains, auxquelles il faudra ajouter encore une cinquième manière, si nous y

joignons les Bouddhas qui se tiennent debout. La série supérieure nous en montre sept, tous sur des coussins de lotus; des deux côtés de celui du milieu est un Bouddha qui se tient debout sur un coussin de lotus; ce dernier objet repose sur trois feuilles qui sortent d'une tige de lotus. La manière dont le Bouddha qui se tient debout a posé les mains est tout à fait exceptionnelle; nous ne l'avons rencontrée ni sur un des bas-reliefs de Bôrô-Boudour, ni ailleurs. Les paumes des deux mains sont tournées en dehors et les mains relevées obliquement en avant jusqu'un peu au-dessous des épaules. La série inférieure nous montre trois Bouddhas assis à droite et trois autres assis à gauche, tous sur des coussins de lotus, tandis qu'au milieu entre les deux Bouddhas qui se tiennent debout, nous trouvons deux saints princes agenouillés.

Pl. CCCLXXXIX. 72. Dix-sept Bouddhas assis sur des coussins de lotus et présentant quatre manières différentes de tenir les mains. La série supérieure en a neuf, dont les coussins de lotus reposent sur des tiges. La série inférieure en a trois à gauche et cinq à droite; entre ceux-ci, au milieu du tableau, deux saints princes, assis également sur des coussins de lotus.

Ce qui a dû nous frapper le plus dans notre tournée par cette dernière galerie, c'est évidemment le grand nombre de Bouddhas que nous y rencontrons. Nous avons passé en revue un nombre de soixante-neuf bas-reliefs et nous y avons trouvé jusqu'à cent quarante-cinq Bouddhas; puis, ce qui ne s'était pas non plus présenté jusqu'ici, nous les trouvons souvent réunis en grand nombre jusqu'à quinze et dix-sept, sur un seul et même tableau.

Sur les tableaux où le Bouddha se présente seul, nous le trouvons d'ordinaire dans un petit temple dont la face antérieure a une ouverture qui rappelle celle des bâtiments à niche au-dess des murs d'enceinte; voyez Pll. CCCLVIII. 5; CCCLIX. 7; CCCL 11; CCCLXVI. 22; CCCLXVIII. 26; CCCLXXIV. 40; CCCLXX 57; CCCLXXXIII. 61; CCCLXXXIV. 62, CCCLXXXVI. 6 CCCLXXXVII. 70. Nous le rencontrons quelquefois sans templ par exemple, Pl. CCCLIX. 8, sur un coussin de lotus qui flot dans l'air; Pl. CCCLX. 10, sur un coussin de lotus qui s'élè

sur une haute tige; Pl. CCCLXII. 15, planant dans l'air sur un trône de lotus; Pl. CCCLXV. 21, sur un trône élevé dont la partie inférieure a tout à fait la forme d'un petit temple, et Pl. CCCLXXVIII. 50, sur un trône de lotus muni d'un dossier et couvert d'un coussin de lotus. Toutes les fois que nous trouvons deux ou plusieurs Bouddhas sur un même tableau, chacun d'eux est assis sur son propre coussin de lotus. Pour quelques Bouddhas le coussin de lotus repose sur une tige qui s'élève derrière ou entre les images de la série inférieure; d'autres flottent dans l'air sur leurs coussins de lotus, ou bien reposent sur une bande qui sépare quelquefois les deux séries.

Si les Bouddhas ne se présentaient réunis qu'au nombre de trois, de quatre ou de cinq, nous songerions dans le premier cas à la trimourti ou la trinité Bouddhiste (Bouddha la doctrine, Dharma la loi et Sangka l'association spirituelle); le second cas nous ferait songer aux Bouddhas qui ont déjà été incarnés, et le dernier aux cinq Dhyâni-Bouddhas. Mais nous les voyons quelquefois au nombre de six à dix, oui nous en trouvons jusqu'à quinze et dix-sept ensemble, ce qui nous empêche de trouver dans le nombre, un détail bien important ou bien caractéristique qu'il faudrait mettre en rapport avec une partie spéciale d'un système religieux. Mais lors même que ces groupes plus nombreux ne nous empêcheraient pas de faire admettre une interprétation de ce genre, il y aurait toujours encore d'autres objections trop importantes à faire contre l'application de ces chiffres aux représentations Bouddhistes que nous venons de signaler. Il existe deux tableaux de la trimourti ou trinité Bouddhiste, celui des sectes athées et celui des sectes théistes, que Hodgson nous a fait connaître [1]; mais les images de ces deux tableaux s'écartent tellement de nos Bouddhas en un grand nombre de détails, oui dans presque tous les détails qui nous paraissent caractéristiques, qu'il faut abandonner toute idée de la trimourti.

Il faut faire une réflexion analogue par rapport aux cinq Bouddhas réunis, que nous ne rencontrons d'ailleurs qu'une seule

---

[1] Voyez à l'endroit cité page 263, note 1.

fois, Pl. CCCLXI. 13; la manière dont les Bouddhas tiennent les mains diffère notablement de ce que nous voyons sur les images des cinq Dhyâni-Bouddhas telle que Hodgson nous les a transmises [1]; et comme c'est là un trait assez caractéristique, nous renonçons à vouloir retrouver ces Dhyâni-Bouddhas sur le bas-relief indiqué.

Nous ne croyons trouver qu'un seul motif qui ait pu engager les artistes de Bôrô-Boudour à garnir les bas-reliefs de ces groupes variés de Bouddhas; c'est l'intention de réunir un nombre plus grand de Bouddhas à mesure qu'on arrive sur une terrasse supérieure et qu'on s'approche du sanctuaire proprement dit, c'est-à-dire du grand Dagob sur la terrasse supérieure. Il faut mettre sans doute sur le compte de la même intention le nombre excessivement grand de Bouddhas placés des deux côtés de l'entrée principale de la façade orientale qui conduit aux terrasses, surtout sur les deux tableaux qui terminent la série et qui se trouvent par conséquent le plus près du saint lieu vers lequel le pélerin se dispose à monter.

Il semble ressortir encore d'une autre particularité, que les artistes ont attribué une valeur spéciale à la cinquième galerie: c'est la manière soignée dont les bas-reliefs ont été exécutés; tous se distinguent en effet très avantageusement, aussi bien par l'élégance des dessins et par la bonne disposition des groupes que par la manière vraiment excellente dont les images ont éte sculptées. Un examen superficiel des tableaux justifie déjà suffisamment cette conclusion. On pourrait croire cependant que ces éloges doivent être adressés plutôt à M. Wilsen qu'aux artistes de Bôrô-Boudour — et nous ne nions pas que la comparaison de ces dessins avec les dessins assez défectueux sous plus d'un rapport que M. Schönberg-Mülder à donnés de l'avant-dernière galerie, semble justifier un peu cette supposition. Mais nous en appelons aux déclarations expresses de M. Wilsen lui-même, qui reconnaît le plus grand mérite aux tableaux de la paroi postérieure que nous venons de passer en revue.

---

1) Hodgson *Sketch of Buddhism*, Pll. III et VII.

En faisant abstraction de quelques rares tableaux qui se rapportent à d'autres sujets, nous pouvons dire que le sujet général, plus clairement avoué encore ici que sur la galerie précédente, est le culte du Bouddha, ou de saints qui se sont déjà élevés à la dignité de Bouddha, et d'hommes éminents (presqu'exclusivement des princes et des religieux) qui vont atteindre un jour cette dignité; déjà ils sont l'objet des mêmes hommages que les Bouddhas et ils reçoivent également la récompense distinguée d'être admis dans la présence de ces saints personnages et d'habiter avec eux la même résidence élevée. Le nombre des princes que nous voyons réunis ainsi sur un seul et même tableau, est quelquefois assez grand; la plupart d'entre eux portent l'auréole derrière la tête en signe de sainteté, ou bien sont assis sur des coussins de lotus, tout comme les Bouddhas eux-mêmes.

Dans ce genre nous en rencontrons: trois Pl. CCCLIX. 8; quatre Pl. CCCLVII. 4; CCCLXXVII. 48, 49; cinq Pl. CCCLXII. 14; CCCLXIII. 17 et CCCLXVII. 25; six Pl. CCCLXI. 12; sept Pl. CCCLXIV. 18; huit, peut-être neuf, Pl. CCCLVI. 2, et neuf Pl. CCCLVII. 3. Le plus souvent cependant — et voilà encore un point par où ces bas-reliefs se distinguent de ceux de la précédente galerie — nous voyons deux princes qui font ensemble la même oeuvre; ceci se voit surtout là où nous trouvons un ou plusieurs Bouddhas. Si le nombre des princes est plus grand, il y en a d'ordinaire deux d'entre eux, une ou deux fois il y en a même plus, qui se mettent en avant et qui se distinguent alors des autres par quelques attributs tels que l'auréole, le coussin de lotus, ou par la place qu'ils occupent. S'il n'y en a que deux, il semble le plus souvent que l'un de ces deux ait une dignité plus grande; ce qui arrive surtout là où il n'y a pas de Bouddha pour être l'objet des hommages communs. C'est ainsi que la Pl. CCCLXII. 14 nous montre, par exemple, cinq princes dont trois se distinguent des autres par la place qu'ils occupent et par l'auréole; la Pl. CCCLXI. 12 nous en montre trois qui se distinguent également par les coussins de lotus sur lesquels ils sont assis, tandis qu'un quatrième se distingue seulement par son auréole. La Pl. CCCLXIV. 18 nous montre

sept princes qui reçoivent les hommages de deux autres; l'un de ces derniers a, tout comme les sept qui reçoivent les hommages, l'auréole et le coussin de lotus, tandis que l'autre n'est orné que du premier de ces deux signes distinctifs. Huit sur les neuf princes de la Pl. CCCLVII. 3, qui portent tous l'auréole, se distinguent également par l'auréole et par le coussin de lotus; la Pl. CCCLVI. 2 attribue la même distinction à quatre princes. Nous voyons deux princes, mais dont l'un occupe une place plus élevée dans le culte voué au Bouddha, par exemple, Pl. CCCLVI. 4; Pl. CCCLVIII. 56 (série inférieure); CCCLIX. 7; CCCLXV. 21; CCCLXVI. 22; CCCLXXIV. 40; CCCLXXIX. 53; CCCLXXX. 54; CCCLXXXIII. 61. — Souvent les deux princes qui apportent leurs hommages se distinguent, il est vrai, par l'auréole, mais sont assis ou se trouvent à genoux immédiatement sur le sol et non pas sur le coussin de lotus, sans que d'ailleurs l'un semble être revêtu d'une dignité plus grande que l'autre; voyez, par exemple, Pl. CCCLXVI. 23; CCCLXVIII. 26; CCCLXXXII. 59; CCCLXXXVII. 69, 70 et CCCLXXXVIII. 71. C'est plus rarement que nous trouvons des tableaux où un seul prince présente ses hommages à un ou à plusieurs Bouddhas, ou bien à un Bhikshou, assis oui ou non sur un coussin de lotus; ces tableaux se rencontrent, par exemple, Pl. CCCLX. 9; CCCLX. 10; CCCLXI. 13; CCCLXXIX. 29; CCCLXXXVI. 67. Les deux princes nous apparaissent sur plusieurs tableaux ayant le même rang et revêtus de la même dignité; comme, par exemple Pl. CCCLX. 11; CCCLXIII. 16; CCCLXV. 20; CCCLXXVI. 47 (série supérieure, où ils se trouvent des deux côtés d'un Bouddha dans son temple, tandis qu'eux aussi ont l'honneur d'avoir chacun son temple à lui); CCCLXXXI. 57; CCCLXXXIV. 62; CCCLXXXVII. 70. Là où un prince reçoit dans son petit temple les hommages d'un autre prince, il arrive quelquefois que l'auréole manque au dernier, par exemple Pl. CCCLXX. 32; CCCLXXIV. 40; CCCLXXXIV. 63; oui une seule fois, Pl. CCCLXXVI. 43 l'auréole manque à l'un et à l'autre. Le prince assis dans son palais ou dans le petit temple est quelquefois aussi dépourvu du coussin de lotus, comme, par exemple Pl. CCCLXIV. 19; CCCLXX.

32; CCCLXXII. 35 et CCCLXXXIV. 64; il est possible cependant, que le motif de la suppression du coussin de lotus sur les deux derniers de ces quatre bas-reliefs se trouve dans la nature du tableau; le principal personnage y est représenté en effet s'occupant plutôt d'une action ordinaire de la vie terrestre.

Un groupe très remarquable est celui qui se compose de deux princes placés invariablement au premier plan et plus ou moins séparés des autres princes qui les accompagnent quelquefois; on les trouve toujours ensemble, soit pour rendre hommage à un ou à plusieurs Bouddhas, soit pour faire autre chose, quelquefois pour être eux-mêmes l'objet d'hommages. La nature particulière de ce groupe, à savoir deux princes qui ne se distinguent l'un de l'autre par aucune particularité et qu'on a eu évidemment l'intention de réunir, est faite déjà pour attirer notre attention sur les Pll. CCCLX. 11; CCCLXI. 12; CCCLXIII. 16; CCCLXV. 20; CCCLXVI. 23; CCCLXVIII. 26. Mais cette relation intime entre les deux princes se remarque surtout: Pll. CCCLXXV. 42; CCCLXXVI. 47; CCCLXXVII. 48 (où il se trouve quatre princes, dont les deux le plus avancés se distinguent des autres par l'auréole); CCCLXXVII. 50; CCCLXXXI. 57—CCCLXXXIV. 62; CCCLXXXVI. 68; CCCLXXXVII. 70; CCCLXXXVIII. 71; peut-être aussi sur les nos 69 et 72, bien que sur ces deux derniers bas-reliefs nous remarquions une certaine différence de rang entre les deux princes; cette différence se trouve marquée sur l'un de ces tableaux par le coussin de lotus, sur l'autre par l'attitude et par la place qu'occupent les deux personnages. Nous inclinons à partager l'opinion de M. Wilsen et à reconnaître dans ces deux princes qu'on a réunis, avec une intention si évidente surtout sur les derniers bas-reliefs, des personnages historiques, notamment les princes qui se sont rendus célèbres par la fondation de Bôrô-Boudour, ou qui se sont particulièrement distingués par la part qu'ils ont prise à l'oeuvre de la construction, ou encore qui ont vu commencer l'oeuvre sous leur régne et qui l'ont vu achever après un intervalle de plusieurs années. Leurs mérites leur avaient sans doute valu l'honneur d'apparaître ici en présence du grand nombre de Bouddhas et de saints, oui de se voir

assigner sur les deux derniers tableaux une place dans le cénacle important et nombreux des Bouddhas. Pour tout dire, ce groupe nous montrerait le prince qui a commencé et le prince qui a achevé la construction de Bôrô-Boudour. Ce qui recommande cette manière de voir, c'est l'analogie du temple de Mendout, où les images de deux princes, placés des deux côtés de la statue colossale du Bouddha, occupaient autrefois la place d'honneur. Si l'on nous accorde que nous trouvons probablement le même groupe de deux princes sur notre galerie, voyez Pl. CCCLXXXIII. 60. 61, on nous permettra bien aussi d'appliquer la même idée à plusieurs des autres personnages royaux, notamment à ceux auxquels l'auréole ou le coussin de lotus donne un caractère de sainteté. Nous aimerions donc voir dans ces personnages d'autres princes qui ont également mérité cet hommage de gratitude, en encourageant les travaux, en apportant des cadeaux ou en donnant d'autres marques de leur sympathie. Cette interprétation s'appliquerait fort bien, par exemple, au bas-relief Pl. CCCLXIV. 18, où sept princes ornés de l'auréole, assis sur des coussins de lotus, sont admis dans le sanctuaire de dix Bouddhas et y reçoivent les hommages de deux saints princes; ou bien à la Pl. CCCLVI. 2, où quatre saints princes se trouvent en présence de Bouddhas; à la Pl. CCCLVII. 3, où il y en a neuf; à la Pl. CCCLXIII. 17, où il y en a six, et à la Pl. CCCLIX. 8, où il y en a trois qui reçoivent les mêmes honneurs; ainsi qu' à la Pl. CCCLXXVII, où il y en a quatre qui se sont mis en voyage dans le même but, celui de secourir des pauvres.

Il nous est arrivé sur cette galerie ce qui nous était arrivé sur la galerie précédente, c'est-à-dire de trouver quelques bas-reliefs parmi ceux de la même série qui s'écartent du sujet général hommages rendus au Bouddha, à des saints Bouddhistes, à des religieux et des princes, et qui nous présentent des scènes de la vie ordinaire des princes ou quelques autres scènes tout à fait étrangères à l'idée générale des bas-reliefs. Il est douteux qu'il faille mettre au nombre de ces derniers le n°. 41, Pl. CCCLXXV. Un prince y est assis sur un coussin à côté du temple; le tri-

soula placé auprès de lui semble le mettre en rapport avec le Brahmanisme. Rien ne nous empêche cependant de supposer que ce prince soit l'habitant du petit temple et qu'il y occupe la place qui lui revient de doit.

La Pl. CCCLXXV. 42 nous présente deux princes qui quittent le palais pour reparaître un peu plus loin distribuant des dons; il est très possible qu'il faille voir ici un événement réel de la vie de ces princes, mais il se peut aussi que l'exemple de ces hommes doive d'une manière générale rendre le spectateur attentif au devoir qui incombe au disciple du Bouddha de fuir le plaisir des sens, de se détacher des séductions de la vie et de chercher les choses élevées. Le tableau que nous avons vu Pl. CCCLXXVI. 43, se trouve peut-être en rapport avec la charité et la sollicitude que le disciple de Bouddha doit observer aussi vis-à-vis des animaux; ce qui dans le Bouddhisme donne un prix particulier à ce devoir, c'est l'idée que tout animal peut être le séjour temporaire d'un homme. Le grand prix de cette vertu est réprésenté ici par l'attention que le roi dans son palais et les serviteurs de tout rang qui se trouvent dehors, vouent à quelques animaux, et par les hommages respectueux que lui apporte un autre prince accompagné de sa suite au moment même qu'il met en pratique le précepte du Bouddha. La Pl. CCCLXXVII. 48 nous montre nos deux princes et leur suite, dans laquelle se trouvent deux autres princes, se mettant en route pour secourir un grand nombre de personnes nécessiteuses; cette action s'accomplit sur le tableau suivant n°. 49.

Nous aurions tort peut-être de vouloir retrouver ici un fait spécial de la vie de ces princes; mais nous pourrons toujours admettre que le but de l'artiste a été de recommander la bienfaisance et la sollicitude envers des malheureux comme des actions par lesquelles on s'approche du maître et par lesquelles on s'élève ainsi à un état de salut supérieur. Il nous paraît moins facile de préciser la nature du bas-relief Pl. CCCLXXX. 55. Il n'y a pas du moins de rapport direct entre ce tableau et celui qui précède ou celui qui suit immédiatement. Un saint prince assis dans un petit temple dans l'attitude d'un Bouddha

qui fait une démonstration réunit autour de lui tous les animaux des champs et de l'air. Nous pouvons conclure de l'attitude des éléphants qui sont couchés à genoux sur le sol, que ces animaux sont là pour présenter leurs hommages au saint prince et pour faire ainsi ce qu'un prince et sa suite font de l'autre côté de l'édifice. L'artiste a-t-il eu en vue le développement spirituel supérieur, l'état plus parfait de sainteté auquel le prince a pu s'élever et qui le dispense de la nécessité de passer dans le corps d'un animal? On l'a supposé en effet; mais nous ne saurions l'admettre. Nous aimerions mieux voir dans ces animaux les corps qui servent ou qui sont destinés à servir de demeure à des hommes condamnés déjà, ou qui le seront dans l'avenir, à parcourir une nouvelle existence dans un ordre inférieur d'êtres vivants. Eux aussi viennent présenter leurs hommages à l'excellent prince qui est déjà si avancé dans le chemin de la sainteté Bouddhiste; peut-être même viennent-ils écouter son enseignement. En suivant cette dernière explication nous croyons pouvoir formuler ainsi l'idée principale de ce bas-relief: le disciple fidèle du Bouddha, le prédicateur zélé de sa doctrine a droit aux hommages de tout ce qui vit, depuis les créatures dénuées de raison jusqu'aux esprits célestes.

Nous croyons voir paraître deux fois le même couple de princes sur la Pl. CCCLXXXIII. 60; nous les prendrions volontiers pour les fondateurs des temples auprès desquels ils se tiennent. Il est possible cependant qu'il faille retrouver ici les quatre princes des bas-reliefs précédents 48, Pl. CCCLXXVII et 49; que deux d'entre eux aient fondé le temple le plus éloigné orné de flèches surmontées de trisoulas, et que les deux autres soient les fondateurs de Bôrô-Boudour, d'autant plus dignes de prétendre à la sainteté qu'ils se sont plus distingués dans la construction de ce bâtiment magnifique. Cette différence dans les mérites et dans la sainteté à laquelle ils sont parvenus expliquerait aussi le fait, qu'un des princes se tient debout sur un coussin de lotus, tandis que l'autre s'élève dans l'air. Il n'est pas absolument nécessaire que le temple qui se trouve près d'eux soit Bôrô-Boudour lui-même; ce temple peut représenter

tout aussi bien quelque autre bâtiment ou plusieurs autres bâtiments que ces princes ont construits eux-mêmes ou qui ont été construits sous leur règne à l'honneur du Bouddha.

Nous pouvons mettre en rapport avec les deux bas-reliefs que nous venons d'examiner (les n°. 48 et 49 Pl. CCCLXXVII) trois autres bas-reliefs qui représentent une distribution d'argent, de vêtements, de vivres et d'autres dons offerts à des indigents et en partie à des personnes plus aisées; cette distribution a lieu, soit en présence, soit par ordre du saint prince qui se trouve assis dans son temple. Les bas-reliefs en question sont ceux de la Pl. CCCLXIV. 19; CCCLXXIX. 52 et CCCLXXXIV. 64; sur tous ces tableaux des Brahmanes reçoivent leur part des dons, sur le premier tableau ce ne sont pas seulement des Brahmanes mais aussi des Bhikshous.

Un autre tableau qui a attiré notre attention, est celui du n°. 39, Pl. CCCLXXIV; ce que nous y avons trouvé de remarquable, c'est le dieu à dix bras qui appartient probablement au Panthéon du Brahmanisme. Nous sommes de l'avis de M. Wilson, qui voit dans ce bas-relief un tableau de la supériorité du Bouddhisme sur la religion des Brahmanes. Le dieu Brahmane, assis impuissant à terre et se soutenant sur une de ses mains droites, pose respectueusement la main gauche sur sa poitrine et présente ainsi ses hommages au saint roi assis dans l'attitude d'un Bouddha auquel les princes du monde et les Dévadas ou esprits célestes qui planent dans l'air viennent témoigner leur respect. On dirait qu'une des femmes qui se trouvent derrière le dieu et à côté de lui, le regarde avec dédain, tandis qu'une autre femme, qui marche devant celle-ci, détourne le corps pour éviter tout contact avec lui.

Nous ne voyons pas seulement des Bouddhas et des princes figurer comme les objets du culte; deux fois c'est un Bhikshou qui reçoit cet honneur; il est possible cependant que ce cas ne se présente en réalité qu'une seule fois, car sur un des tableaux que nous avons en vue il n'est resté que très peu de la tête de l'image; les n^{os} en question sont Pl. CCCLXIX. 29 et CCCLXXIII. 37. On peut s'étonner avec raison que les religieux,

sauf naturellement les Bouddhas eux-mêmes, figurent si peu comme les principaux personnages; ce n'est que par exception qu'un Bhikshou est jugé digne de la haute distinction d'être l'objet même des hommages. Peut-être, pour expliquer la chose, faut-il attribuer aux constructeurs l'intention d'avoir voulu honorer exclusivement des princes sur la galerie supérieure; il faudrait reconnaître alors dans le Bhikshou du premier de ces deux bas-reliefs Ananda, le cousin de Çâkyamouni, qui méritait qu'on fît une exception en sa faveur, ayant été voué le premier à l'état de religieux.

Parmi les personnages qui viennent vouer un culte aux saints princes il faut compter aussi les géants, Pl. CCCLXX. 32; des Nâgas avec leur coiffure de serpents, Pl. CCCLXX. 31; des Nâgas et des géants Pl. CCCLXXII. 35, auxquels s'associent dans les nuages quelques esprits de l'air, peut-être des Yâkshas, des Garoudas et un Gandharva. Nous rencontrons souvent des Brahmanes dans la foule qui apporte ses hommages, comme par exemple, Pl. CCCLXXI. 33 et 34. Quant aux esprits de l'air dont nous venons de constater la présence, observons ici encore que, tout comme sur les précédentes galeries, ils ne se distinguent en rien des habitants de la terre, sinon par la place qu'ils occupent (à l'exception toutefois de ceux auxquels nous avons donné des noms spéciaux.) Ils présentent la même variété de costume, d'ornements, de figure, de sexe et d'âge. Pl. CCCLXVIII. 26 nous les montre comme des vieillards portant de grandes barbes et de longues moustaches. Pour tout le reste nous renvoyons le lecteur à ce que nous avons dit plus haut de ces esprits de l'air à propos des bas-reliefs de la troisième galerie, page 264.

Avant de quitter notre galerie il faut nous arrêter à quelques détails sur lesquels nous désirons fixer l'attention, bien qu'il ne nous soit pas possible de proposer sur tous les points une explication qui nous satisfasse entièrement.

Commençons par remarquer que sur plus d'un bas-relief les personnages sont disposés en deux rangées dont l'une s'élève au-dessus de l'autre; quelquefois cette disposition a dû être modifiée, soit à cause de la nature du tableau, soit parce qu'il

fallait plus d'espace pour des images représentées debout ou pour de grands objets; on la modifiait alors dans ce sens qu'une partie seulement du champ était divisée en deux rangées, séparées quelquefois l'une de l'autre par une petite bande. On trouve cette bande, entre autres: Pll. CCCLXIII. 16; CCCLXXVI. 47; CCCLXXVIII. 50 et CCCLXXIX. 53; l'intention de l'artiste en l'y mettant, a été sans doute de désigner d'une manière ou d'une autre le sol sur lequel reposent les personnages et les objets de la rangée supérieure. Cette dernière paraît avoir été réservée autant que possible aux principaux ou aux plus saints personnages; si cet espace ne suffisait pas, comme, par exemple, sur les bas-reliefs où se trouvait une si grande multitude de Bouddhas, alors il fallait faire descendre à la rangée inférieure les images qui ne trouvaient pas de place dans l'autre. Cette dernière réflexion ne nous met pas en contradiction avec ce qui a été dit plus haut, page 228, (à propos des bas-reliefs de la troisième galerie) de ce genre de démarcations.

Le lecteur se rappelle que parmi les images de Bouddhas nous en avons rencontré souvent une ou deux qui n'étaient pas seulement ornées de l'auréole ordinaire, mais qui avaient de plus derrière elles une seconde auréole plus grande; cette dernière auréole repose sur le coussin de lotus ou du moins tout près de ce coussin et s'élève au-dessus de la tête bien au delà de la petite auréole, de manière que toute l'image semble être assise contre un énorme disque lumineux. Des bords de ce disque sortent d'ordinaire des ornements en forme de flammes, qui prennent quelquefois cependant la forme de feuilles ou de fleurs. Cet insigne particulier se rencontre aussi ailleurs sur des statuettes, principalement sur des bronzes; sur ces dernières le parasol ou le pajong repose aussi contre le bord supérieur de la grande auréole, juste au-dessus de la tête de la statue. L'intention de l'artiste a été sans doute d'attribuer une plus haute distinction au personnage qu'il ornait ainsi. Aussi voyons-nous toujours que le Bouddha qui en est orné occupe la première place parmi toutes les autres images. Voyez Pl. CCCLVIII. 6; CCCLIX. 8; CCCLXI. 12; CCCLXXXII. 58; CCCLXXXVI. 67, où un des

Bouddhas se distingue des autres par la grande auréole. Sur deux bas-reliefs, Pl. CCCLXIII. 16 et 17, ce signe distinctif est accordé à deux Bouddhas, ce qu'il faut expliquer, à notre avis, par le désir de ne pas blesser le regard par une disposition irrégulière; peut-être aussi, pour ce qui regarde plus spécialement le dernier de ces deux bas-reliefs, d'autres motifs encore peuvent avoir engagé l'artiste à placer les deux Bouddhas, ornés des mêmes insignes, aux deux extrémités du tableau. Pl. CCCLXIV. 13, un des dix Bouddhas, le seul qui laisse reposer les mains sur ses genoux et dont toute l'attitude marque la méditation, n'a pas l'auréole ordinaire derrière la tête, mais seulement la grande auréole derrière le corps; les bords de ce grand disque ne sont ornés d'aucune manière, ce qui le fait ressembler complètement au disque du soleil.

Nous avons vu que sur cette galerie et sur les galeries précédentes la plupart des princes se distinguent, tout comme les Bouddhas, par la petite auréole, et que ce même insigne est accordé à des princesses. On reconnaîtra sans peine encore dans cet objet la marque d'un certain degré de sainteté. Ce qui est bien étrange — et nous ne pouvons songer ici à une omission involontaire, — c'est que les Bhikshous qui, assis sur le coussin de de lotus et dans un petit temple, reçoivent les hommages, non seulement d'autres Bhikshous, mais encore d'un saint prince ou d'esprits célestes, comme, par exemple Pl. CCCLXIX. 29, que ces Bhikshous n'ont pas cet insigne de sainteté. Quelquefois cependant nous rencontrons des personnages qui n'ont aucune dignité royale, à en juger au moins par leur coiffure, et qui portent néanmoins l'auréole, oui qui sont placés sur des coussins de lotus; voyez Pl. CCCLIX. 8; CCCLXII. 15; CCCLXIII. 16. 17; CCCLXXXII. 58. Peut-être faut-il admettre, au moins pour quelques-unes de ces images, que leur coiffure n'est qu'une modification de celle que nous voyons portée exclusivement par des princes. Il est également possible que ces hommes soient des personnages de condition, issus oui ou non de familles royales, auxquels leurs mérites ont acquis une mesure suffisante de sainteté pour qu'ils puissent prétendre aux insignes en question.

Il nous paraît du reste très probable que, par-ci par là, surtout lorsqu'il s'agissait de princes qui devaient remplir le premier rôle dans l'action principale ou dans une action secondaire, l'artiste ait oublié de placer l'auréole derrière la tête et de donner ainsi à ces personnages ce qui leur revenait de droit. Voilà au moins ce qui nous paraît ressortir d'une comparaison entre les nos 48 et 49, Pl. CCCLXXVII. Sur le dernier bas-relief l'auréole a été accordée en effet à deux princes qui ne l'ont pas sur le premier. Nous présumons également que sur le n°. 50, Pl. CCCLXXVIII, l'auréole d'un des deux saints princes a été supprimée par erreur; car il est clair que ces deux princes, assis à côté du Bouddha sur des trônes pourvus de coussins de lotus, sont jugés dignes des mêmes honneurs.

Nous avons rencontré ici, tout comme sur la précédente galerie, des images de princes ou d'autres personnages de famille royale, qui se distinguaient par la petite statuette d'un Bouddha assis, placée contre le devant de leur coiffure. Nous trouvons ce détail sur deux images du n°. 16 Pl. CCCLXII; et en outre sur les tableaux: 17, Pl. CCCLXIII; 20, Pl. CCCLXV; 47, Pl. CCCLXXVI; 50, Pl. CCCLXXVIII. Dans la plupart de ces cas la coiffure ou la couronne se distingue par les rubans tressés dont elle se compose ou dont elle est enveloppée. On se rappelle que nous avons trouvé des chevelures entrelacées ainsi de rubans, ou nattées elles-même de cette façon, et que nous avons reconnu dans ces chevelures un signe distinctif des Brahmanes; serait-il peut-être permis d'en conclure que les personnages qui portent au devant de leur coiffure la petite statuette de Bouddha, ont appartenu autrefois aux sectateurs du culte Brahmane, ou bien qu'ils sont sortis d'une caste moins distinguée et qu'ils ont pu s'élever plus tard à une dignité supérieure comme prix de leur zèle pour la doctrine et pour la propagande Bouddhiste? est ce pour cela qu'on les aura jugés dignes de porter la statuette du Bouddha au front? Ou bien ces hommes auraient-ils peut-être érigé des statues du Bouddha? auraient-ils fait venir et transporter des reliques du Bouddha? et serait ce là leur titre à l'honneur qu'ils reçoivent? Le champ est ouvert sur ce point

à des conjectures et à des hypothèses de tout genre, mais il est impossible d'arriver à une solution sûre et définitive.

Il faut faire le même observation au sujet de la clochette qui s'est déjà présentée plus haut et que nous rencontrons ici une seule fois, c'est-à-dire Pl. CCCLXVIII. 50. Faut-il supposer que les deux princes qui sont assis à côté du Bouddha, se sont distingués à l'égard de Bôrô-Boudour, l'un en offrant au temple une ou plusieurs images, l'autre en construisant le Dagob?

Les coiffures du Bouddha lui-même présentent encore une autre particularité qui mérite une attention spéciale, et qui se voit surtout sur les images de notre galerie. Nous avons en vue l'objet en forme de poire dont la coiffure des Bouddhas est très souvent surmontée. Ces ornements ont beaucoup souffert en plusieurs endroits, ou bien ont été tellement endommagés qu'on ne peut constater leur présence et reconnaître leur forme que d'une manière générale, tandis que les détails sont devenus invisibles. M. Wilsen a été empêché au commencement de son travail de vouer à cet ornement l'attention qu'il aurait voulu; il n'a fait ses dessins que d'après les contours et en a fait une espèce de bouton ou un objet en forme de poire. Lorsque plus tard une réflexion de M. le docteur Friederich [1]) eut fixé une seconde fois son attention sur cet objet, il l'a soumis de nouveau, pour autant que cela lui était encore possible, à un examen ultérieur; il désirait s'assurer si l'on pouvait reconnaître réellement dans la pièce qui couronne la coiffure des images du Bouddha, un serpent enroulé, tel que M. Friederich en avait trouvé sur quelques images.

M. Wilsen a particulièrement examiné dans cette intention spéciale les bas-reliefs de la cinquième galerie, parmi lesquels il s'en trouvait plusieurs qui étaient restés assez intacts pour lui permettre de distinguer tous les détails de l'ornement en question. Eh bien, il a trouvé que l'observation de M. Friederich ne

---

1) Dans un supplément de son article *Antiquités javanaises* (*Javaansche Oudheden*) page 32, publié dans les Actes du *Bataviaasch Genootschap* vol. XXIII; comparez du même auteur les *Aanteekeningen (annotations)* au travail de Wilsen *Bôrô-Boudour*, publié dans le *Tijdschrift voor Indische taal-, land- en volkenkunde* vol. II. p. 3.

s'appliquait qu'à quelques-unes des images, notamment à celles des Pll. CCCLX. 11; CCCLXII. 14; CCCLXIV. 18; CCCLXVI. 23; CCCLXXXII. 58; CCCLXXXVI—CCCLXXXVIII. 67—72. Mais cet examen spécial lui fit trouver aussi certaines images du Bouddha sur lesquelles le serpent entortillé ou le noeud de serpent avait été remplacé par un objet qui rappelait tantôt le lingam [1]), tantôt la yoni [1]). Il signale pour le lingam les bas-reliefs Pll. CCCLXI. 13 et CCCLXII. 15; pour la yoni les Pll. CCCLX. 10; CCCLXI. 12; CCCLXV. 21; CCCLXVIII. 26 et CCCLXXXIV. 62. Il y en a cependant aussi qui n'ont aucun de ces trois signes distinctifs, comme par exemple Pl. CCCLXXX. 54, où c'est une fleur qui les remplace. Sur un grand nombre de bas-reliefs, comme par exemple: Pl. CCCLVI. 2; CCCLVII. 3; CCCLVIII. 6; CCCLXVI. 22 et plusieurs autres, l'objet en question se compose d'un simple noeud de cheveux, bien souvent aussi l'artiste a supprimé tout l'ornement et il ne reste au Bouddha de sa coiffure que ses longs cheveux ou ses longues boucles; voyez, par exemple, Pl. CCCXLVII. 4; CCCLIX. 7; CCCLXIII. 16; CCCLXV. 20; CCCLXXXIII. 61 et ailleurs.

Nous nous trompons peut-être sur ces deux derniers points; car souvent l'ornement en question paraît avoir trop souffert pour qu'il soit possible d'en reconnaître la forme primitive; parfois même l'objet a entièrement disparu; ce que nous pouvons constater cependant avec certitude, c'est qu'il est loin d'être partout le même. Il semble ressortir de tout cela qu'il nous faut voir dans cet ornement un symbole en rapport avec la condition et la dignité du personnage qui le porte. Pour en expliquer la signification, M. Wilsen rappelle l'idée du temps qui retourne en lui-même, l'idée des métamorphoses, le culte Brahmane des forces secrètes de la nature, la fleur de lotus et ses différentes acceptions.

Nous serions bien un peu surpris de rencontrer ici des attributs ou des emblêmes empruntés au culte Brahmane des forces de la nature sur les images du Bouddha, vu que le culte de ce

---

[1]) Les parties sexuelles de l'homme et de la femme.

dernier semble avoir fourni avant tout, peut-être même exclusivement l'idée du monument de Bôrô-Boudour; car il ne faut pas oublier que nous n'avons trouvé nulle part, sur quelque tableau de Bôrô-Boudour que ce fût, des traces du Brahmanisme. Nous ne nions pas cependant que la chose soit possible. Les Bouddhistes ont pu transporter ces emblêmes dans leur culte, sans en rechercher la signification primitive et en leur donnant des formes qui n'avaient plus rien de commun avec l'idée originale. On peut supposer ainsi que ces emblêmes, devenus simplement des signes de puissance et ajoutés comme tels aux images du Bouddha, avaient entièrement cessé de froisser les idées Bouddhistes et qu'il ne leur restait plus le moindre rapport avec le culte repoussant des forces de la nature, représentées souvent sous les formes hideuses des deux parties sexuelles. Ce culte s'est répandu sur une partie de Java plusieurs siècles après la construction de Bôrô-Boudour, sous l'influence d'un Çivaïsme dégénéré.

Parmi les attributs symboliques qui se présentent à tout moment sur la dernière galerie, nous rencontrons des fleurs et des tiges de fleurs, que les saints princes et d'autres personnages tiennent à la main. Nous n'osons entreprendre de rechercher le rapport exact de ce symbole avec l'idée qu'il doit exprimer, si du moins il faut tenir compte de toute espèce de détails et de nuances. Souvent les saints princes et d'autres saints personnages tiennent à la main une tige d'où sortent trois fleurs; il se peut qu'il faille voir dans ces trois fleurs la trimourti Bouddhiste, et qu'elles doivent rappeler la doctrine de cette trimourti aux fidèles. Nous citons parmi les nombreux bas-reliefs qui nous présentent de telles fleurs: Pl. CCCLVI. 1; CCCLX. 10; CCCLXI, 12. 13; CCCLXII, 15; CCCLXIV. 19; CCCLXV. 21; CCCLXXX, 55; CCCLXXXVII, 69. Nous voyons cette fleur dans la main d'un Bhikshou Pl. CCCLXXVIII. 50, et dans la main d'un Dévata, entre autres Pl. CCCLXXXVII. 70. Mais nous trouvons aussi dans la main de rois saints et d'autres personnages distingués des tiges qui ne portent qu'une seule fleur, comme par exemple, Pl. CCCLXXXVII. 70, où c'est un Bhikshou;

Pl. CCCLXXVIII. 50, où c'est encore un des Bhikshous, et Pl. CCCLVII. 3, où ce sont des rois qui la tiennent. Le dernier bas-relief nous montre dans la main d'un des princes deux fleurs dont les tiges sortent d'une autre fleur plus grande. Ailleurs, pas exemple Pl. CCCLX. 9, on voit une quatrième fleur qui s'élève sur sa longue tige à côté des trois autres, peut-être faut-il admettre qu'elle en sort; cette quatrième fleur a une forme étrange; quelques-uns ont voulu y voir une combinaison du lingam et de la yoni. La Pl. CCCLXIV. 18 nous montre sept fleurs attachées à une seule tige dans la main d'un saint prince, tandis que le nombre de fleurs qui sortent d'une seule et même tige s'élève même jusqu'à huit sur la Pl. CCCLXXXI. 56; là cependant les princes ne tiennent pas les tiges à la main, mais celles-ci se trouvent à côté d'eux. Il y en a qui prétendent pouvoir retrouver différentes doctrines, ainsi que les conditions des différents personnages, dans toutes ces variétés de fleurs, dans le nombre de celles qui s'élèvent sur une seule et même tige, parfois même dans le nombre de feuilles dont se compose une seule fleur. Si nous voulions en faire autant pour les tableaux qui nous occupent, nous nous engagerions probablement dans un dédale où nous ne pourrions que nous égarer et perdre notre temps.

Nous avons rencontré encore d'autres objets qui ne servent sans doute en partie qu'à occuper les vides, mais dont quelques-uns trahissent cependant aussi une certaine intention de l'artiste. Nous citons parmi les objets de ce genre: des pendants qui se composent de feuilles de fleurs et de graines de semence, comme par exemple Pl. CCCLVI. 1; d'autres fleurs, de toute espèce; des autels d'où s'élèvent des flammes, et des candélabres avec de l'encens; des guirlandes de feuilles, comme par exemple Pl. CCCLXXVIII. 50; des couronnes, Pl. CCCLXXX. 55; des vases élégants contenant des fleurs, Pl. CCCLVII. 3 et des plateaux avec de l'encens allumé, Pl. CCCLIX. 8. Mais ce que nous n'avions jamais rencontré encore parmi les emblêmes de ce genre qui ne servent qu'à remplir les vides, c'est le disque du soleil et le croissant de la lune. Le bas-relief Pl. CCCLXXIX. 53 nous

présente un groupe de neuf Bouddhas, qui reçoivent les hommages de deux Bhikshous assis à droite et à gauche aux deux extrémités du tableau; et c'est là que le soleil est placé au-dessus de la tête du Bhikshou à droite, tandis que le croissant se trouve au-dessus de la tête du Bhikshou à gauche; ce dernier ornement repose sur une fleur de lotus. Pl. CCCLXXXI. 57 nous montre de nouveau l'un et l'autre de ces deux objets flottant dans l'air à côté d'un temple de Bouddha, et soutenus par des fleurs de lotus; derrière le disque du soleil se trouvent trois objets qui ressemblent aux bras d'une croix ou aux rayons d'une roue, et qui se terminent en des figures ayant la forme de poires. Nous retrouvons encore une fois les deux ornements sur la Pl. CCCLXXXVII 70, à droite et à gauche d'un temple de Bouddha, supportés ici encore par des fleurs de lotus, tandis que le disque du soleil est dépourvu de l'attribut que nons avons signalé en dernier lieu. Nous n'osons affirmer que l'objet que nous présente le bas-relief Pl. CCCLIX. 8, soutenu par une fleur de lotus au-dessus du saint prince à droite du Bouddha, soit le même disque du soleil. Nous n'osons pas non plus entreprendre d'expliquer la présence de ces corps célestes sur nos bas-reliefs, ni de dire pourquoi qu'on s'est borné à les représenter sur les tableaux où nous venons de les constater.

Il est encore un autre détail caractéristique que nous n'avions pas rencontré avant de le trouver sur cette galerie, Pl. CCCLXI. 13. Nous entendons parler du tableau qui nous montre le Bouddha assis dans un Dagob en forme de cloche, dans une attitude qui, par la manière dont il tient les mains, le rapproche plus spécialement des Bouddhas qui se trouvent dans les bâtiments à niche, sur le cinquième mur d'enceinte, c'est-à-dire sur le mur contre lequel ont été sculptés les bas-reliefs de la paroi postérieure de la cinquième galerie. Peut-être l'artiste n'a-t-il pas agi sans motif en reproduisant sur ce bas-relief les cinq manières de tenir les mains que nous trouvons chez les Bouddhas des cinq murs d'enceinte, tandis que le premier rang a été accordé au Bouddha du dernier mur d'enceinte. Sur le bas-relief Pl. CCCLXXXVII. 69 un Dagob fermé en forme de

cloche occupe la place d'honneur entre six images de Bouddh Faudrait-il songer peut-être ici au grand Dagob de la terrasse supérieure de Bôrô-Boudour?

Arrivés au bout des nos réflexions sur les tableaux de la dernière galerie, nous ne pouvons que nous en tenir à notre première opinion touchant le contenu général et l'idée dominante qui doit avoir dirigé l'artiste; c'est: le culte du Bouddha et les hommages rendus à ceux qui ont activement travaillé à répandre sa doctrine et à donner plus d'éclat à son culte; tandis que l'artiste a voulu rattacher à cette idée, à titre d'application pratique, l'exhortation adressée aux pieux pélerins de suivre l'exemple de tous ces hommes zêlés et religieux. Quant au grand nombre de Bouddhas, nous ne voyons pas en eux les princes des galeries inférieures qui se seraient élevés ici à un si haut degré de sainteté Bouddhiste, mais plutôt une réunion de Bouddhas appartenant en partie à des périodes antérieures, en partie à celle de l'artiste lui-même. Les religieux et les princes qui ont été admis dans la présence des Bouddhas, doivent cet honneur à la fidèle pratique des commandements du dernier Bouddha; s'ils continuent à suivre fidèlement le maître, ils parviendront un jour au sommet des divers degrés de sainteté spirituelle, et ils recevront le salaire qui consiste à posséder eux-mêmes le salut éternel de Bouddhas parfaits.

Nous avons terminé ainsi notre première tournée par les cinq galeries et nous avons pris connaissance des tableaux qui occupent les parois postérieures; nous allons redescendre maintenant jusqu'à la première porte par laquelle nous sommes entrés d'abord, pour commencer notre seconde tournée en suivant la même direction. Cette tournée doit servir à nous faire prendre inspection des bas-reliefs qui occupent les parois antérieures de la seconde galerie et des trois galeries suivantes, pour autant qu'ils ont été conservés. Il est clair que les parois antérieures se trouvaient bien moins à l'abri des décombres qui tombaient des parties supérieures, et qu' ainsi les tableaux de ces parois

ont beaucoup plus souffert en général que ceux des parois postérieures. Aussi verrons-nous qu'un grand nombre de tableaux ont entièrement disparu, tandis que la plupart d'entre eux sont tellement couverts de décombres et de gravois, qu'ils ont dû rester cachés aux yeux de tous ceux qui ont visité le monument.

DEUXIÈME GALERIE; PAROI ANTÉRIEURE, SÉRIE SUPÉRIEURE.

La paroi antérieure de cette galerie contient également deux séries de bas-reliefs; la série supérieure présentait un nombre de trois cent soixante-douze bas-reliefs taillés dans un nombre égal d'enfoncements, tandis que la série inférieure en avait cent quatre-vingt-seize; ce qui fait en tout un nombre de cinq cent soixante-huit bas-reliefs; quatre cents seulement ont été conservés, soit en entier soit en partie, ou du moins ont pu être dégagés suffisamment pour qu'on ait pu en faire des dessins; les cent soixante-huit qui restaient se sont perdus, ou du moins n'ont pu être examinés. Les quatre cents bas-reliefs qui nous restent ont été représentés sur les Pll. CXXXVI à CCXXX, marqués par une suite de chiffres que nous avons distingués tous par la lettre A pour la série supérieure, et par la lettre B pour la série inférieure. Les chiffres qui manquent désignent les tableaux devenus méconnaissables ou qui n'ont pu être dégagés jusqu'ici. Dans les endroits où le tableau ne manquait que dans une seule des deux séries, cette lacune a été comblée par un cadre vide, afin que le dessin fût une reproduction exacte, non seulement des différents bas-reliefs, mais aussi de l'ordre dans lequel ils se suivent. Cette méthode nous a paru être commandée par la nature même de notre examen; car il s'agit de voir s'il existe, ou non, un rapport suivi entre les tableaux des deux séries qui se touchent.

Plus haut, page 40, nous avons déjà eu l'occasion de dire un mot de la manière dont les bas-reliefs ont été disposés contre la paroi antérieure de cette deuxième galerie; nous nous permettons d'y revenir maintenant. Les bas-reliefs de cette paroi, tout comme ceux de la paroi postérieure, forment deux séries ininterrompues;

ceux de la série supérieure occupent les faces postérieures des bâtiments à niche et des bâtiments à coupole ou en forme de cloches, tandis que ceux de la série inférieure ont été sculptés sur le mur d'enceinte lui-même. Les moulures de la corniche du mur d'enceinte séparent ainsi les deux séries, tandis qu'il n'y a que de simples montants entre les divers bas-reliefs. Chacun des tableaux forme ainsi une espèce d'enfoncement, dont le cadre fort simple ne ressemble en rien aux ornements et aux arabesques qui entouraient les bas-reliefs de la paroi postérieure.

Les enfoncements de la série supérieure présentent une largeur différente, mais qui varie assez régulièrement suivant l'endroit du mur où se trouvent les tableaux; ceux qui couvrent le mur d'un petit bâtiment à coupole, en occupent toute la largeur, tandis que le mur d'un bâtiment à niche en contient toujours trois de largeur égale. Là où le mur d'enceinte fait saillie, on a modifié la largeur en proportion de l'espace plus grand dont l'artiste pouvait disposer. Aux endroits où le mur rentre, l'angle divise le bas-relief en deux moitiés, mais le tableau lui-même ne se trouve pas interrompu.

Les tableaux des trois bas-reliefs qui occupent le mur des bâtiments à niche, se trouvent enfermés des deux côtés par des colonnes ou des pilastres qui présentent la même abondance de moulures que nous avons trouvée ailleurs; la partie supérieure du cadre se compose de quatre arcs, dont les deux qui se trouvent à l'extérieur reposent par l'une des extrémités sur les chapiteaux des pilastres, tandis que l'autre extrémité se confond avec celles des deux arcs du milieu et se termine ainsi en une pointe; quant aux deux autres extrémités des arcs du milieu, ils s'unissent en un ornement de fleurs.

La série inférieure présente, aux parties saillantes et aux parties rentrantes du mur, les mêmes particularités que la série supérieure; mais nous y trouvons, au-dessus du groupe de trois bas-reliefs qui occupe l'espace des bâtiments à niche dans la série supérieure, un seul bas-relief qui occupe à lui seul toute la largeur occupée plus haut par le groupe. Au-dessous des bas-reliefs qui occupent dans la série supérieure toute la largeur des bâti-

ments à coupole, se trouve un enfoncement étroit pris entre deux montants; les bas-reliefs de cet enfoncement rentrent plus que ceux de la série supérieure, parce que leur cadre se compose de filets qui rentrent deux fois. Le petit enfoncement dont nous venons de faire mention, contient un groupe de deux, quelquefois de trois figures que nous retrouvons aux divers endroits avec de légères modifications. Il faut faire cependant une exception pour les bas-reliefs des deux côtés des portes; là les petits groupes en question sont remplacés par un enfoncement qui contient un tableau présentant un plus grand nombre d'images. Aux saillies du mur, un petit bas-relief dans le genre de ceux qui n'ont que deux ou trois figures, touche immédiatement aux bas-reliefs plus larges et n'est séparé de ces derniers que par un simple montant. Une dernière particularité, mais qui ne se trouve que dans un seul endroit, c'est que, à l'angle qui relie la face de l'est avec celle du sud, l'enfoncement qui contient ailleurs un bas-relief orné d'un de ces petits groupes, est resté vide; sur les nus extérieurs des deux montants s'élève une colonne sculptée. Voyez Pl. CXLVI. B 25.

Nous allons suivre maintenant la même méthode que nous avons appliquée aux bas-reliefs de la paroi postérieure, c'est-à-dire que nous allons commencer par passer rapidement en revue les tableaux de la série supérieure. Nous prévenons le lecteur d'avance, que nous n'avons pas plus réussi ici que là, à trouver un rapport étroit entre les tableaux respectifs des deux séries.

Nous commencerons de nouveau notre tournée à la porte de l'est de la galerie; mais il est clair que, pour examiner les bas-reliefs il faut les suivre maintenant de droite à gauche.

Pl. CXXXVI. A 1. Il n'a été conservé du premier bas-relief qu'une partie; une femme tient un petit enfant sur les genoux; le pied gauche de l'enfant repose sur un coussin de lotus; un Brahmane verse sur l'enfant de l'eau sacrée, tandis qu'un autre Brahmane et une femme accompagnés de leur suite, lui apportent leurs hommages.

— 2. Un jeune homme, peut-être l'enfant du précédent bas-relief, devenu adolescent, s'entretient avec un personnage

qui est assis un peu plus bas en face de lui; derrière le jeune homme nous voyons, d'un côté sa suite, de l'autre deux Brahmanes dans une attitude respectueuse.

Nos 3 à 15 n'ont pas été dessinés.

Pl. CXXXVIII. A 16. Si le bas-relief du n°. 15 avait été conservé, nous aurions pu découvrir peut-être un rapport direct entre ce tableau et les deux tableaux qui suivent; nous croyons pouvoir constater maintenant un rapport étroit entre les deux tableaux qui nous sont restés dans les nos 16 et 17. N°. 16 représente un prince ou un autre personnage de condition qui semble se diriger vers le tableau suivant, portant à la main une cuvette probablement remplie d'une boisson raffraîchissante; derrière le prince est un temple, à côté duquel se trouve un serviteur du temple qui porte un grand vase où il semble puiser à l'aide d'une cuiller faite de l'écale d'une noix de coco avec un manche en bois.

Pl. CXXXVIII. A 17. Un Bouddha se tient debout sur un coussin de lotus, tenant à la main gauche la même cuvette ou une cuvette du même genre et adressant la parole à cinq personnages; ces derniers sont assis dans un grand bassin de métal, placé sur un piédestal muni de pieds, et lèvent les mains comme s'ils imploraient du secours. Au-dessus d'eux un esprit céleste plane dans les nuages pour rendre hommage au Bouddha.

Faut-il songer peut-être ici à la purification morale? Le Bouddha verserait-il en personne l'eau sacrée qui purifie sur les pécheurs assis dans le bassin?

Nous hésitons sur l'interprétation du tableau suivant n°. 18: le personnage qui s'envole sur les nuages, porte l'auréole tout comme le Bouddha du n°. 17, mais il se distingue notablement du dernier par la coiffure; si n'était ce dernier point de différence nous inclinerions assez à retrouver les cinq personnages du bassin du n°. 17 dans les cinq personnages du n°. 18 dont l'un se tient debout, une fleur à la main, tandis que les quatre autres se tiennent à genoux devant lui, et à supposer que, purifiés, ils suivent respectueusement leur bienfaiteur du regard, tandis que cinq esprits, parmi lesquels se trouve une femme, s'associent à

ce culte dans les nuages. Il est tout aussi possible cependant qu'il faille voir ici un saint personnage, peut-être un Bhikshou, qui s'éloigne avec l'eau sacrée, dans le but de faire comme le Bouddha et de purifier ailleurs des pécheurs.

Pl. CXXXIX. A. Les quatre n^{os} suivants, 19—22, manquent.

— 23. La scène représente une forêt; un jeune homme s'approche d'un endroit rocheux que traverse un torrent, tandis qu'on aperçoit sur les rochers un chevreuil et deux chevrettes debout ou couchés. Il n'est pas facile de nous prononcer sur la nature des deux animaux du premier plan, par suite de l'état endommagé où ils nous sont parvenus; les pattes d'un de ces animaux nous feraient songer à un lion, à un tigre, ou à l'animal que le bas-relief suivant nous présente devant la jambe droite de l'homme.

— 24. Un homme, probablement un Brahmane, arrivé dans un endroit rocheux de la forêt, de même que le jeune homme du dernier tableau, paraît s'étonner des animaux qu'il y rencontre, et a l'air d'adresser la parole à un singe assis, qui tient une fleur ou un fruit dans sa main gauche étendue. Nous apercevons neuf poissons derrière le monstre qui est assis devant le singe, cachés en partie par le corps de ce monstre.

— 25. Le Brahmane assis dans la forêt semble adresser un discours à la chevrette, couchée devant lui sur un fragment de rocher; l'arrière-plan nous montre un autel d'où monte la flamme d'un sacrifice.

Pl. CXL. A. 26. Nous voyons d'un côté du bas-relief, un pénitent Brahmane, assis dans une forêt, ayant sa cruche à eau à côté de lui et sa chevrette apprivoisée à ses pieds; de l'autre côté on distingue dans un temple, ou dans tel autre édifice, un prince offrant un gâteau de riz ou quelque autre aliment à six hommes qui se tiennent à genoux, et qui sont peut-être les suivants de l'ermite.

— Les trois tableaux 27, 28 et 29 nous montrent, au n°. 28 un Bouddha, assis dans l'attitude d'un homme qui fait une démonstration, sur un trône de lotus pourvu d'un dossier; à coté de lui se trouvent quelques suivants qui lui apportent des cadeaux.

Chacun des deux autres bas-reliefs, nos 27 et 29, nous présente des princes et leur suite apportant des cadeaux; au no. 27 se trouve un Brahmane parmi les personnes qui présentent leurs hommages.

Pl. CXLI. A. 30. Un prince ou un autre personnage de condition, qui se distingue comme tel par la fleur qu'il tient dans la main gauche et par le parasol avec l'émouchoir que son serviteur porte après lui, marche dans la direction du précédent tableau; quatre autres personnages de condition et trois femmes le suivent; l'un de ces quatre personnages porte un vase rempli de fruits ou de choses précieuses. Tout cela rend assez probable l'idée, que nous avons ici des hommages rendus au Bouddha du no. 28.

— 31, 32, 33. Il paraît douteux que les tableaux de ces trois bas-reliefs forment un ensemble; il y a tout lieu de supposer un rapport étroit entre les deux premiers; la seule chose qui pourrait nous faire admettre le même rapport pour le no. 33, c'est que le no. 34 (Pl. CXLII) nous montre de nouveau des personnages entièrement semblables à ceux des nos 31 et 32. Ce dernier tableau nous montre un prêtre Brahmane qui s'entretient avec cinq hommes, remarquables par leur physionomie farouche; la scène de l'entretien est une forêt dont l'arrière-plan nous montre quatre boeufs.

— 33. Ce tableau nous montre un homme de condition, assis sur un trône en plein air dans un jardin de plaisance, tandis que devant lui s'élève la flamme d'un autel placé sur un coussin de lotus.

Pl. CXLII. A. 34. Quatre de ces hommes farouches, des Râkchasas, sont assis à terre et s'entretiennent, à ce qu'il semble, avec le personnage du dernier bas-relief.

— 35. Un prince assis sur son trône à côté de son palais; derrière lui sa femme s'entretient avec deux autres personnages de condition, assis sur des coussins et entourés de leur suite.

Pl. CXLIII. A. 36. Un prince, accompagné de sa femme et de leur suite, reçoit la visite d'un Brahmane, qui a l'air de lui communiquer quelque chose.

— 37 Le prince, accompagné de son éléphant, verse de

l'eau sacrée (peut-être une eau odoriférante) dans la main gauche du Brahmane; à cet effet il tient à la main un vase dont on se servait pour les libations religieuses.

Pl. CXLIII. A. 38. Le prince est respectueusement assis à côté d'une estrade sur lequelle se trouvent deux serviteurs avec deux enfants très jeunes encore.

Le premier de ces trois tableaux doit-il peut-être nous représenter le Brahmane prédisant au couple royal la naissance des deux enfants du troisième tableau? Et le prince se met-il-peut-être en voyage, après avoir honoré le saint homme avec de l'eau sacrée, pour voir en personne les petits enfants que le sort destine à devenir de grands hommes, peut-être des Bouddhas? et a-t-il l'intention de leur présenter alors ses hommages?

Pl. CXLIV. A. 39. Un prince, assis sur sa litière, que portent ses serviteurs, et accompagné de sa suite, se rend aussi vers l'endroit où se trouvent les deux jeunes enfants.

— 40—42. Les deux premiers bas-reliefs nous présentent un prince et sa femme s'entretenant avec un Brahmane, tandis que le troisième nous montre quatre personnages se préparant peut-être à exécuter une danse sous la conduite d'un cinquième, qui va battre alors la mesure sur un tambourin.

Pl. CXLV. A. 43. Le couple royal, assis sur un trône élevé, reçoit les hommages de huit personnages inférieurs

— 44—46. Le couple royal, 44, s'amuse à regarder une danse qu'exerce une des danseuses, 45, accompagnée par la musique d'un tambourin, de deux flûtes traversières et de deux coupes de métal, dont jouent deux femmes. Le vase qui se trouve au premier plan doit représenter sans doute un tambour, peut-être un gong, placé sur un châssis en guise de piédestal.

Pl. CXLVI. A. 48—50. Un prince s'entretient avec deux Brahmanes, n°. 48; une femme, peut-être la femme du prince, offre une boisson raffraîchissante à ces deux religieux, n°. 49, et ceux-ci prennent congé du couple royal, n°. 50.

Pl. CXLVII. A. 51. Un prince et sa femme, peut-être les mêmes des tableaux précédents, portés l'un et l'autre sur une litière, sont arrivés à destination ou bien font une halte avec leur suite.

Pl. CXLVII. A. 52. Impossible de dire s'il y a quelque rapport entre ce bas-relief et le précédent. Nous voyons ici un navire avec un nombreux équipage, dans lequel se trouve une femme, tout près d'un monstre marin, dont la tête énorme se lève menaçante hors des flots, présentant une gueule ouverte armée de dents aigues. Un des hommes de l'équipage se tient près de la pouppe et semble vouloir conjurer le danger, en présentant au montre un petit autel d'où monte la flamme de l'encens. D'autres espèrent pouvoir appaiser le monstre en lui jetant des offrandes. Faudrait-il chercher le couple royal du n°. 51 parmi les voyageurs? Si cette supposition est fondée, nous pourrons admettre peut-être que les tableaux suivants nous présentent la suite de leurs aventures. Mais tant que nous ne connaîtrons ni la source où l'artiste a puisé, ni la marche de l'histoire qu'il représente, le sens des bas-reliefs et l'idée commune qui les relie devront rester des énigmes pour nous.

— 53 a trop souffert; il est bien évident toutefois que le principal personnage est le prince au-dessus duquel on porte le parasol et qui adresse la parole à un autre homme; ce dernier s'est accroupi humblement et les mains jointes devant le prince.

— 54. Encore un prince qui s'entretient avec un Brahmane et avec un autre personnage assis.

Pl. CXLVIII. A. 55. Un couple royal, assis avec deux de ses serviteurs sur une estrade sur laquelle reposent des coussins, reçoit des cadeaux et des hommages de six hommes de rang inférieur.

— 56—58. Les trois tableaux de ces bas-reliefs semblent présenter quelques rapports. Le premier nous montre deux personnages planant dans les nuages; au-dessous des nuages est une nappe d'eau ondoyante d'où montent des lotus; un grand nombre de poissons, parmi lesquels il y en a de très grands, se meuvent parmi les plantes aquatiques. Un des esprits de l'air se distingue par une coiffure étrange, dont la pointe ressemble un peu au bout retourné d'une trompe d'éléphant, et dont nous retrouvons la forme dans une espèce de bonnet dont on se sert encore dans la petite île d'Engano, située à l'ouest de Sumatra.

La forme de l'oreille droite de cet esprit est aussi très étrange et pourrait bien avoir été empruntée également à l'oreille de l'éléphant. Nous n'osons trop nous fier à la fidélité du dessin de M. Schönberg Mülder, lorsqu'il s'agit de ces petits détails, pour donner une réponse affrimative. Il est fort possible que le dessinateur ait rendu ce qu'il a cru voir, bien que l'original n'en eût rien. Le personnage dont nous parlons dans ce moment, porte à la main un vase en forme de coupe, fermé par un couvercle, tandis que l'esprit qui plane à côté de lui porte une coquille dans la main gauche; dans l'ouverture de cette coquille nous croyons apercevoir une fleur. On dirait que les deux esprits s'approchent pour verser sur les eaux le contenu du vase et de la coquille.

Pl. CXLVIII. A. 57. Ce tableau nous montre quatre esprits portés par les nuages; l'un d'eux tient sur la main gauche un vase profond rempli de fleurs, dont il a l'air de vouloir répandre le contenu avec la main droite; un autre personnage parmi les quatre que nous voyons ici, tient une fleur entre ses deux mains ouvertes et est sur le point de la faire tomber des nuages sur la nappe d'eau; l'eau contient, en dehors des fleurs et des feuilles de lotus, des poissons de différente grandeur et deux tortues.

— 58. Nous arrivons au dernier de ces trois bas-reliefs, à celui qui nous présente un tableau plus bizarre encore. Le premier plan nous montre un chevreuil et une chevrette s'enfuyant devant des flammes qui montent de l'abîme. Au-dessus de ces flammes nous voyons un oiseau, enfermé encore dans un oeuf mais visible à travers la coque transparente; ce dernier objet paraît flotter en l'air. Derrière le feu, c'est-à-dire sur les bords de l'abîme, se trouvent quelques arbres et quelques fleurs dont les cimes sont occupées et entourées par des oiseaux qui battent des ailes. L'arrière-plan nous montre un terrain rocheux avec des arbres, sur lequel s'élève une partie d'un édifice et d'un mur; par-ci par-là se trouvent quelques oiseaux, une chevrette couchée et un singe; ce dernier animal se trouve tout à fait sur l'arrière-plan derrière un des fragments de rocher.

Les deux premiers tableaux pourraient se rapporter à une époque

où un renouvellement du monde avait eu lieu, et où les premières marques de vie, les lotus qui montent de l'eau et les animaux qui vivent exclusivement ou en grande partie dans l'eau, se montrent dans l'immense océan. Le dernier tableau se rapporte peut-être à une lutte des éléments destructeurs et à une nouvelle création de la terre, qui fait apparaître des rochers, des arbres, des quadrupèdes et des oiseaux.

Pl. CXLIX. A. 59. Ce tableau semble être un pendant du n°. 55. Un couple royal, peut-être le même que celui du dernier tableau, est assis sur une estrade et a pour domestiques des hommes de rang inférieur. Mais il n'est pas facile de préciser la nature de cette scène, par suite de l'état endommagé du tableau qui en rend invisible environ la moitié.

— 60. Il n'a été conservé de ce tableau qu'une partie insignifiante seulement; mais il en reste assez pour nous montrer qu'il faut voir ici l'image d'un Bouddha ou peut-être d'un Bhikshou.

Pl. CL. A. Il ne reste absolument rien des n°s 61—63, qui ont formé probablement un ensemble.

Il faut dire la même chose de la Pl. CLI. A. 64.

Il existe sans doute un rapport immédiat entre les n°s 65—67 et le premièr bas-relief de la planche suivante; il est probable que le n°. 64 aura également fait partie de cette suite de tableaux.

Pl. CLI. A. N°. 66 nous montre un Brahmane qui s'est retiré et qui s'entretient avec quelques-uns de ses adorateurs, ou bien qui est occupé à les enseigner. Nous avons vu au n°. 63, quelques-uns de ces hommes assis près de lui dans la forêt, et nous avons trouvé là comme ici une femme dans le nombre.

— 67. Ce tableau nous présente un marais ou une nappe d'eau avec des fleurs et des feuilles de lotus et un oiseau nageur; il y a cependant ici un détail à noter, c'est que le marais est divisé en deux étages; peut-être aussi les deux plans ou les deux parties ont-ils été placés l'un au dessus de l'autre parce que la connaissance imparfaite de la perspective avait empêché l'artiste de les mettre l'un derrière l'autre; il y a en outre sur ce tableau deux hommes de condition inférieure, dont l'un appartient même à une tribu barbare, à en juger par ses cheveux ébouriffés; ces

deux hommes se sont accroupis près de six feuilles de lotus, recoquillées en forme de coupe, qui portent chacune une fleur composée de cinq feuilles.

Pl. CLII. A. 68. Un Brahmane assis avec sa suite dans un pendopo, reçoit deux personnages, en apparence deux personnages de condition, qui lui offrent un cadeau de sept feuilles de lotus comme au n°. 67.

— 69. Une princesse, peut-être l'épouse du prince de 72 avec trois de ses servantes. Le n°. 70 nous montre un personnage de condition avec sa suite, dans laquelle se trouve un Brahmane, qui se rend peut-être vers la princesse de 69. Le n°. 71 nous montre un prince qui s'entretient avec des Brahmanes et avec d'autres hommes.

Pl. CLIII. A. 72 a disparu.

— 73. Un Bhikshou assis sur un trône élevé, fait une démonstration à un homme de condition qui est assis devant lui avec sa suite; la femme du Bhikshou est assise à côté de son mari.

— 74. Un prince armé d'une flèche et d'un arc, est en marche avec sa suite qui porte les mêmes armes; peut-être se propose-t-il d'aller voir le Bhikshou de 73.

— 75. Une femme est assise sur une simple litière portée par quatre hommes; cette femme est probablement l'épouse du prince; peut-être aussi faut-il voir en elle quelque princesse étrangère et est-ce pour cela qu'elle a un nain hideux et difforme dans sa suite.

Pl. CLIV. A. Les grands bas-reliefs, 76 et 80 (Pl. CLV), qui se trouvent des deux côtés des trois tableaux plus petits, n'ont pas été dessinés; parmi ces derniers les n°s 77 et 79 nous offrent des tableaux bizarres, où des animaux, notamment des oiseaux de la famille des oies, jouent le premier rôle. Le premier, n°. 77 nous montre une oie, assise sur une estrade dans un étang rempli de lotus, et entourée de huit autres oies qui ont l'air d'écouter ce qu'elle a à leur dire.

— N°. 79 nous montre un homme assis au bord de l'eau d'où montent les plantes de lotus, auprès de deux oies, dont l'une se tient debout devant lui sur le sol, tandis que l'autre

est sur le point de s'envoler d'une fleur de lotus, et que huit autres oies, qui se sont déjà élevées dans l'air, s'envolent dans la même direction en passant par dessus la tête de l'homme assis.

Le tableau du milieu, qui est resté intact, nous montre un homme, un roi selon toute apparence, qui adresse une démonstration à deux hommes respectueusement assis devant lui.

Pl. CLV. A. Nous avons déjà dit que le nº. 80 manque; le tableau suivant 81 n'a été conservé que pour un tiers et paraît se trouver en rapport avec 77 et 79; du moins nous y apercevons deux oies près d'un torrent qui descend de la hauteur; deux personnages, dont l'un est à genoux, tandis que l'autre se tient debout derrière le premier, rendent hommage à ces oies en leur présentant des candélabres avec de l'encens allumé et un vase rempli de fleurs.

Pl. CLVI. A. Les six bas-reliefs qui suivent 81 ont disparu, et le lien qui peut avoir relié ensemble ces différents tableaux, a par consequent été rompu. Nous supposons qu'il y a eu à l'origine un tel rapport, vu que le personnage royal que nous avons rencontré au nº. 74, Pl. CLIII, armé d'un arc et d'une flèche, se retrouve très souvent sur les tableaux suivants jusqu'au nº. 1[illegible]4.

— Le nº. 88 n'a été conservé qu'en partie; on serait tenté de supposer que le principal personnage de ce tableau tient une tige de lotus dans la main gauche, et qu'il est accompagné d'un autre personnage important qui porte un arc et que suit à son tour un de ses inférieurs portant le carquois après lui; un homme d'humble condition est assis respectueusement devant le premier de ces deux personnages.

Pl. CLVII. A. 89. Le prince, peut-être le même qui se distingue sur le précédent bas-relief par la tige de lotus, est assis dans un pendopo avec son épouse et un de ses inférieurs; à côté d'eux se trouve un Brahmane, un autre homme assis dans une attitude respectueuse et un troisième qui porte un arc. Il semble que le prince soit sur le point de se jeter dans une entreprise aussi importante que pleine de périls, dont ses amis alarmés et inquiets essaient de le détourner.

— 90. Vaine tentative; le prince est monté à cheval et s'est

déjà mis en route avec sa suite armée. Il est difficile de préciser la nature de l'objet qu'il tient dans la main droite; est-ce un lacs, le fameux lasso, ou bien un fouet composé de deux courroies attachées à un manche tressé? L'un et l'autre sont possibles.

Pl. CLVII. A. 91. Le cheval du prince a emporté son cavalier dans une partie déserte de la forêt; celui-ci est descendu de sa monture et, passant par une allée au bout de laquelle se trouve un arbre, il a pénétré dans un enclos que ferment des rochers. Un danger semble le menacer dans cet endroit; il lève les mains vers une chevrette qui lui apparaît au-dessus des rochers, comme s'il invoquait le secours de cette bête.

— 92. Sa prière a été exaucée; la chevrette emporte le prince, l'enlève à travers les airs et le sauve ainsi du péril où il se trouvait; un chien assis sous les arbres aboie après lui.

Pl. CLVIII. A. 93. La chevrette a accompli sa tâche; des hommes, peut-être les serviteurs du prince, lui présentent leurs hommages et lui rendent grâce; nous y retrouvons le cheval; peut-être l'animal a-t-il suivi un autre chemin sous la conduite des hommes de la suite.

— 94. Deux personnages de condition inférieure sont assis respectueusement près d'un pendopo. Le bas-relief a trop souffert pour nous permettre de nous engager ici dans l'explication des détails. Il manque ici l'homme qui est l'objet de ces hommages.

Pl. CLIX. A. Les n[os] 95 et 96 semblent former un ensemble, et nous présentent une forêt avec des fragments de rocher sur l'arrière-plan; 95 nous présente de plus un éléphant, un buffle, (carbau) un chevreuil et un cochon; 96 nous montre un chevreuil, qui forme peut-être un couple avec la chevrette de 91 et de 92; le chevreuil est tranquillement couché à côté d'un torrent et reçoit les hommages d'un des serviteurs du prince qui est assis devant lui. On aperçoit des oiseaux dans les arbres au-dessus du chevreuil.

— 97. Le chevreuil est paisiblement couché sur une hauteur, tandis qu'au premier plan une chevrette s'éloigne en courant. Le prince tient l'arc et la flèche à la main, comme s'il se dis-

posait à aller à la chasse; un serviteur se tient à genoux derrière lui.

Pl. CLIX. 98. L'arrière-plan nous montre le chevreuil couché sur une couverture dans un pendopo. Tout à fait au premier plan nous retrouvons le prince, auquel un grand nombre d'hommes et de femmes apportent des cadeaux et des offrandes.

Pl. CLX. A. 99 et 100. Il faut combiner sans doute encore ces deux tableaux. Le n°. 100 nous présente le prince assis avec sa femme sur un siége ou sur un divan élevé; un homme est assis à côté d'eux, tandis qu'une femme de la suite apporte un fruit ou un autre objet de ce genre; le n°. 99 nous présente un autre personnage de condition; celui-ci a dans sa suite un éléphant et un grand nombre de guerriers et vient faire visite au roi.

— 101. Le prince armé d'un arc et d'une flèche, va à la chasse accompagné de sa suite.

— 102. Le prince se repose dans la forêt, tandis que quelques-uns de ses serviteurs poursuivent un grand nombre de singes qui ont grimpé dans les arbres; l'un des serviteurs n'a pour arme qu'une sarbacane, les autres ont des arcs et des flèches.

Pl. CLXI. A. 103. Le prince se repose dans un pendopo, tandis que sa femme ou une suivante vient d'achever l'opération tant goûtée aux Indes du pityîte, qui consiste à presser et à masser les articulations et les muscles.

— 104. Le prince est accompagné de sa suite armée d'arcs et de flèches; il fait une promenade ou bien il se rend vers un de ses jardins de plaisance; une surprise le frappe, c'est la rencontre,

— 105, d'une femme accompagnée d'une suivante; celle-ci est assise à côté d'elle sous un arbre; les deux femmes se distinguent par leur toilette de,

Pl. CLXII. A. 106, plusieurs autres femmes, parmi lesquelles deux qui s'embrassent.

Pl. CLXIII. A. L'absence des quatre bas-reliefs suivants, 107—110, interrompt de nouveau la série et nous empêche de saisir l'idée qui relie les divers tableaux.

Pl. CLXIII. A. 111. Un personnage de condition assis sur une estrade, s'entretient avec un prince qui a pris place avec sa suite dans un pendopo.

Pl. CLXIV. A. Peut-être ces quatre tableaux, 112—115, se trouvent-ils en rapport direct les uns avec lès autres, et nous représentent-ils une procession vers un Dagob sacré, que nous apercevons au n°. 115 à côté d'un étang rempli de lotus.

— 112 nous montre un éléphant, peut-être la bête favorite du prince défunt, qu'un serviteur, assis à côté de l'animal, entoure pour cette raison de ses hommages.

— 113. Sept Bhikshous ou jeunes religieux, portant de l'eau sacrée et d'autres offrandes.

— 114. Encore un éléphant qui se rend également vers le Dagob, tandis que l'arrière-plan nous montre deux chevrettes couchées sur une estrade et,

— 115, le monument ou le Dagob, surmonté d'un parasol ou pajong, et élevé à côté d'un étang dans la forêt déserte; six personnages se sont mis à genoux avec des offrandes et de l'encens allumé; il se trouve parmi eux des personnages de condition et un Brahmane; ce dernier asperge le monument d'eau sacrée avec un goupillon.

Pl. CLXV. A. Nous aurions pu constater peut-être un certain rapport entre ce dernier bas-relief et les trois tableaux suivants, si l'image du personnage assis au n°. 116 ne s'était pas perdue en grande partie. Ce personnage lève la main vers un prince, assis sur un trône avec un de ses amis ou de ses courtisans, comme s'il avait à lui faire une prière.

— 117. Un prince, peut-être le prince de tout à l'heure, (il paraît qu'en général les artistes de Bôrô-Boudour se sont permis de varier la toilette et assez souvent les ornements du même personnage; cette différence ne saurait donc être dans le cas présent un obstacle essentiel contre cette dernière hypothèse) adresse la parole à un Râkchasa ou un géant farouche, qu'on reconnaît à ses formes grossières, ses grandes moustaches et ses cheveux en désordre; le Râkchasa a pris un personnage sur ses épaules, peut-être le confident du

prince, et est en train de se soulever et de s'éloigner avec son fardeau.

Pl. CLXV. A. 118. Un Brahmane assis sur un trône; devant lui un homme de condition s'est mis à genoux, peut-être celui que le Râkchasa a emporté, tandis que deux Brahmanes de condition inférieure occupent l'arrière-plan.

— 119. Le prince se trouve dans un endroit désert de la forêt et s'entretient avec un Râkchasa qui a là sa demeure, et avec les suivants ou les disciples de ce personnage; les disciples se distinguent ici, tout comme les Bhikshous des Bouddhistes, par la calotte serrée autour de la tête. Les animaux qui sortent de leurs cavernes et qui se trouvent ici parmi les acteurs, servent à caractériser cet endroit comme un lieu désert.

Pl. CLXVI. A. 120. Nous croyons trouver ici une nouvelle série, qui se prolonge jusqu'au n°. 127, Pl. CLXVIII, et qui représente la biographie d'un pieux prince. N°. 120 nous montre dans une chambre du palais le nouveau-né, couché sur les genoux de sa mère non loin du prince son père et de deux de leurs serviteurs.

— 121. L'enfant est encore assis sur les genoux de sa mère, et reçoit la visite d'un Brahmane qui lui adresse la parole. Trois personnages de la suite se tiennent derrière la mère, portant des cadeaux.

— 122. L'enfant de 121, devenu un homme, est assis avec sa femme sur un trône élevé et y reçoit la visite et les hommages d'un autre prince avec son épouse.

— 123. Assis sur une litière, le jeune prince s'est mis en voyage, porté par un grand nombre de serviteurs et accompagné d'un cortége illustre d'hommes armés.

Pl. CLXVII. A. 124. Peut-être a-t-il trouvé dans le voyage une seconde femme et faut-il le voir ici confidentiellement assis avec ses deux épouses sur un trône ou un divan, tandis qu'une troisième femme, qui se tient debout près d'eux, lui adresse la parole.

— 125. Nous voyons de nouveau les trois personnages, assis ensemble comme sur le précédent bas-relief et regardant avec

sympathie un autre prince, devant lequel une femme s'est mise à genoux dans l'attitude d'un suppliant;

Pl. CLXVII. A. 126, celle-ci est accompagnée de deux femmes, dont l'une se distingue par une toilette plus riche. Lequel des deux princes du précédent tableau faut-il retrouver ici? Voilà ce que nous n'osons dire positivement.

Pl. CLXVIII. A. 127. Le prince s'est retiré du mouvement de la vie de cour et se voue à des spéculations abstraites dans un endroit désert de la forêt. Son attitude est celle d'un Bouddha.

Le bas-relief suivant s'est perdu.

Pl. CLXIX. A. 129 et les sept bas-reliefs suivants nous transportent de nouveau dans le régne animal. Nous voyons ici des animaux figurer parmi les acteurs tout comme dans la fable; ils sont seuls ou bien accompagnés des géants farouches, les Râkchasas. Il ne serait possible de deviner le sens exact de ces tableaux, que si nous étions en possession des récits auxquels on les a empruntés. N°. 129 nous montre dans une forêt un buffle (carbau) ou un boeuf en compagnie d'un singe, qui le caresse avec la main gauche et qui cueille avec la main droite un fruit de l'arbre sous lequel il est assis.

— 130. Le singe est monté sur le dos du buffle et s'est rendu ainsi vers un Râkchasa, qu'on reconnaît à ses cheveux en désordre et aux proportions grossières de son corps.

— 131. Nous retrouvons ici le singe occupé à caresser le buffle.

— 132. Le buffle semble avoir atteint un degré de sainteté, à en juger par les hommages que lui présente le Râkchasa assis devant lui; ce dernier a allumé de l'encens devant l'animal sur un grand bloc de pierre. L'arrière-plan nous montre un écureuil qui grimpe sur le tronc d'un arbre.

Pl. CLXX. A. 133. Dans la forêt nous voyons un lion, un chevreuil et une chevrette; le lion a posé ses pattes de devant sur le dos du chevreuil couché devant lui, sans desseins hostiles toutefois. Un oiseau descend du ciel à travers les arbres.

— 134. Le lion a levé la patte gauche, comme s'il était en conversation avec le chevreuil et la chevrette qui se tiennent

paisiblement devant lui ou qui se tournent vers l'oiseau que nous voyons descendre.

Pl. CLXX. A. 135. Le lion recule évidemment un peu devant l'oiseau qui vole droit à sa gueule ouverte. Devant lui se trouve un tigre ou un autre animal de ce genre, un peu plus de côté un couple de civettes (?) sur un bloc de rocher.

— 136. La scène représente un endroit très sauvage tout couvert de rochers. Le lion se tient debout sur des rochers, tandis que derrière lui un autre lion est assis dans une caverne, et devant lui un tigre dans une autre caverne. L'arrière-plan nous montre un paon et trois autres oiseaux sur les cimes de rocher; il est possible que l'un de ces trois oiseaux soit le même que l'oiseau des trois précédents bas-reliefs.

Voilà des tableaux bien étranges et dont l'explication n'est pas facile à trouver; pour hasarder une conjecture, nous demanderons s'il ne faut pas songer ici à la doctrine de la métem psycose, de la transmigration des âmes. Il est évident que le animaux agissent ici comme des hommes, mais alors il faudra voir peut-être en eux des hommes, qui doivent parcourir la ca rière d'une vie nouvelle sous la forme d'animaux, pour s'élev ainsi à un degré supérieur de sainteté. Ils vivent dans d contrées désertes et sauvages avec les géants farouches, les Râ chasas; mais ils réussissent à mériter les hommages de ces d niers, tandis que les Râkchasas eux-mêmes ne restent pas in cessibles à l'influence du bon exemple, comme les bas-reli suivants vont nous le montrer.

Pl. CLXXI. A. 145. Encore un jeune enfant d'une fam illustre, destiné à s'élever à un degré de sainteté par de no actions ou par une vie de renoncement. L'enfant est assis les genoux d'une femme, peut-être sa mère, qui le préser une princesse pour que l'enfant lui offre ses hommages; i possible aussi que la princesse soit la mère de l'enfant, femme qui le porte une des femmes chargées de l'élever. quatre femmes de l'arrière-plan apportent des cadeaux.

— 146. La mère reçoit avec son fils la visite hommages de quelques Brahmanes; le fils a considérat

grandi et plane dans l'air au-dessus des genoux de sa mère.

Pl. CLXXI. A. 147. Y a-t-il quelque rapport entre ce tableau et le précédent, et de quelle nature est ce rapport? Voilà deux questions qu'il faut laisser sans réponse. Peut-être les deux hommes de condition appartiennent-ils à la caste militaire et se dirigent-ils également vers le jeune homme célèbre et vers sa mère, en compagnie de deux autres personnes qui semblent tenir à la main un instrument de musique, c'est-à-dire un triangle de métal, dont la barre inférieure est pourvue de petites boules de métal. L'exactitude du dessin ne nous inspire pas cependant assez de confiance, pour oser donner à cette idée une autre valeur que celle d'une simple conjecture.

Pl. CLXXII. A. 148. Ce tableau nous présente un autre jeune enfant; car il est impossible de vouloir retrouver ici le même enfant de tout à l'heure; le n°. 146 nous a montré ce dernier trop grand et trop développé pour que nous puissions admettre ici sa présence. Tout près d'un étang rempli de fleurs de lotus se trouvent huit femmes dans un enclos, formé par un mur d'enceinte ou par une palissade; une de ces femmes porte l'enfant sur les genoux; deux Brahmanes se tiennent debout de l'autre côté du mur d'enceinte et viennent présenter leurs hommages.

— 149. Deux Brahmanes s'entretiennent ensemble dans la forêt.

— 150. Un prince, peut-être le jeune garçon de tout à l'heure, est assis dans un pendopo avec trois de ses compagnons et s'entretient avec,

— 151, sept Brahmanes et quelques autres personnages.

Pl. CLXXIII. A. 152. Voici un tableau très étrange et unique parmi tous les tableaux de Bôrô-Boudour qui sont parvenus à notre connaissance. Sept femmes se rendent vers un endroit où nous distinguons clairement deux crânes et des ossements d'homme sur le sol ou sur une large pierre carrée; l'attitude et les gestes des femmes marquent l'étonnement que leur inspire la vue de ces objets. Malheureusement la dernière partie de ce bas-relief s'est perdue et le bas-relief suivant a disparu complètement; peut-être avons-nous perdu ainsi les détails qui auraient

pu nous renseigner sur la nature et le sens des tableaux.

Pl. CLXXIV. A. Les trois bas-reliefs 154—156 semblent former un ensemble;

— 154 nous montre six hommes, probablement des ouvriers, parmi lesquels il en est un qui porte une espèce de pioche dont on se sert pour le labourage [1]).

— 155 deux autres personnages portent un grand vase rempli de lotus, tandis que douze autres sont respectueusement assis ou accompagnent le cortége;

le cortége se rend vers,

— 156, un prince assis avec sa femme sur un trône élevé; le prince fait une démonstration aux personnages assis devant lui, tandis que l'arrière-plan nous montre deux hommes, les deux premiers du cortége de 155, qui s'approchent respectueusement.

Pl. CLXXV. A. 165. Un prince que distingue l'auréole, reçoit les offrandes d'encens et les hommages de cinq auditeurs et leur adresse la parole comme s'il les enseignait.

— 166—168 font suite. N°. 167 nous montre un saint prince qui est parvenu à un certain degré de perfection Bouddhiste, assis sur un trône élégant dans l'attitude d'un homme qui fait une démonstration; à sa droite, au n°. 166, est assis un prince Brahmane, peut-être un disciple ou un protecteur du culte de Viçnou, comme l'indique la coquille sur l'étendard à côté de lui; derrière ce prince est assis un homme ayant le bec d'un oiseau, peut-être Garouda, le serviteur de Viçnou. A gauche est un autre prince, n°. 168, assis également dans l'attitude d'un Bouddha, accompagné d'un serviteur qui lève respectueusement ses mains jointes vers le ciel.

Pl. CLXXVI. A. 169. Un géant ou Râkchasa s'est avancé jusqu'au palais du roi des Nâgas ou des serpents, qui le reçoit avec beaucoup d'honneur, accompagné de sa famille et de ses inférieurs; ceux-ci se distinguent tous par les serpents dans leur chevelure.

Pl. CLXXVI. A. 170. Un saint prince et sa femme, ornée

1) Comparez un bas-relief semblable, n_o. 102, série inférieure, paroi postérieure de la seconde galerie, Pl. LXVI.

comme lui de l'auréole, assis l'un et l'autre sur un trône magnifique, écoutent les supplications ou reçoivent les hommages d'une femme de condition qui s'est mise à genoux devant eux et que les six princesses des bas-reliefs 171 et 172 ont députée peut-être pour faire la supplication.

Pl. CLXXVII. A. 175. Un prince et ses serviteurs assis sur un trône, peut-être en compagnie du,

— 176, Râkchasa, qui a pu s'élever par ses vertus à un degré de sainteté est devenu un objet d'hommages respectueux, au point qu'un couple royal, également saint, vient lui présenter son jeune enfant après avoir allumé à son honneur de l'encens sur un autel.

— 177. Un Brahmane et quatre personnages de condition de la suite du prince.

Pl. CLXXVIII. A. 178. Le Râkchasa de 176, assis dans un pendopo ou un kiosque, reçoit la visite d'un saint prince et de sa suite et s'entretient avec ces personnages.

— 179. Un prince parle à deux hommes qui se tiennent à genoux devant lui et reçoit leurs hommages; deux femmes se trouvent sur l'arrière-plan.

— 180. Un prince assis sur un trône élevé sous un arbre dans l'attitude d'un Bouddha, s'entretient avec deux personnages de condition assis près de lui sur un divan élevé.

— 181. Un saint prince et sa femme sont assis sur un trône élevé; deux personnages se trouvent à genoux devant eux.

Pl. CLXXIX. A. 182. Un prince assis avec sa femme sur une estrade; à sa droite se trouve un de ses serviteurs avec l'émouchoir. Derrière sa femme et à côté d'elle se trouvent sept femmes, en partie assises en partie debout; de l'autre côté devant le prince sont sept hommes, parmi lesquels un Brahmane, qui offrent des fleurs et d'autres cadeaux.

— 183. Un saint prince est assis avec sa femme sur un trône élevé; à côté d'eux est une autre femme qui tient une tige et un bouton de lotus dans la main droite.

— 184. Ce tableau, pour autant qu'il a été conservé, semble représenter un Bhikshou recevant des hommages.

Pl. CLXXIX. A. 185. Un homme (le Bhikshou de 184 dormant dans un pendopo, a posé la tête sur les genoux d'u de ses femmes (car il faut voir sans doute une omission invc lontaire du dessinateur dans l'absence des contours des seins tandis qu'une autre femme rend le même service aux pieds c Bhikshou. Nous voyons quelques oiseaux sur le toit du pendop

Pl. CLXXX. A. Le bas-relief 186 a disparu.

Le nº. 187 qui se trouve de l'autre côté de l'entrée occide tale du mur d'enceinte, et qui est resté visible en partie seu ment, ouvre une série de tableaux qui nous transportent d le domaine des Nâgas ou des adorateurs de serpents, dont n savons, par les traditions Bouddhistes, qu'eux aussi ont acce la doctrine du maître. On les représente d'ordinaire con habitant des îles au-delà de l'Océan. Nous voyons ici, 187, prince des Nâgas, assis avec sa compagne sur la surface de mer agitée et recevant les hommages d'un autre prince de Nâgas, qui est venu vers lui avec sa femme et une partie de sa suite.

Pl. CLXXXI. A. 188. Un prince des Nâgas, assis dans un endroit désert dans l'attitude d'un Bouddha absorbé dans la contemplation; deux hommes de condition inférieure, peut-être des religieux mendiants, se dirigent vers lui.

— 189. Un prince des Nâgas assis avec sa compagne sur un divan élevé; à côté d'eux un Brahmane qui leur présente ses hommages.

— 190. Un prince des Nâgas, assis sur une estrade en forme d'escalier, tandis qu'un homme de sa suite se tient à sa droite, distribue des cadeaux ou des fruits à deux femmes des Nâgas de haute condition assises devant lui sur le sol.

Pl. CLXXXII. 191. Le prince des Nâgas assis sur un trône élevé, reçoit les hommages d'un prince qui se tient devant lui avec sa femme et avec leur suite.

Les quatre bas-reliefs suivants, 192—195, se rapportent sans doute à une seule et même histoire.

— 192. Une grande tortue au milieu de la mer, entourée d'un grand nombre de poissons, parmi lesquels se trouvent

quelques requins; une petite tortue a grimpé sur le dos de la grande.

Pl. CLXXXII. A. 193. Des marins sont en danger avec leur navire; car un horrible monstre marin approche, la gueule ouverte et semble vouloir les attaquer. On est occupé à sauver un homme de l'équipage qui est tombé à l'eau, à moins d'admettre plutôt qu'on jette le malheureux dans la mer comme la victime qui doit apaiser l'appétit du monstre horrible.

Nous croyons devoir reconnaître dans ce tableau un récit dans le genre de celui que nous trouvons chez E. Burnouf (*Introduction à l'histoire du Buddhisme Indien*, p. 316); c'est à titre de pendant, et non pas parce que nous croyons le retrouver tel quel dans ce tableau, que nous désirons le rappeler ici. Burnouf donc raconte que Samgha Rakchita, disciple célèbre du Bouddha, voyant son navire en danger de périr, lorsque de mauvais esprits l'avaient attaqué au milieu de l'océan, se jeta dans la mer pour sauver ses compagnons de voyage et fut sauvé par un miracle.

— 194. Le navire a probablement péri; la tortue sauve les naufragés en les chargeant sur son dos. Il est vrai que l'équipage paraît être plus nombreux ici qu'il ne l'était sur le navire; mais nous ne croyons pas que cette divergence soit une objection sérieuse contre notre interprétation.

Pl. CLXXXIII. A. 195. La tortue, arrivée au bord et assise sur les rochers à l'ombre du feuillage, reçoit les hommages reconnaissants d'un Brahmane et de cinq hommes de condition assis auprès de ce dernier.

Voici de nouveau trois tableaux qui interrompent la série, en nous représentant des animaux qui semblent agir comme des hommes.

— 196. Deux singes sont assis l'un en face de l'autre sous un arbre; l'un d'eux offre à son camarade un plateau avec des fruits.

— 197. Un singe assis sur le dos d'un autre singe, rassemble les fruits d'un arbre, tandis qu'un petit singe marche derrière les deux autres. Nous voyons, en outre, un grand nombre de fruits entassés sous un autre arbre.

Pl. CLXXXIII. A. 198. Ce tableau a été conservé en partie seulement et nous montre un singe plongé dans la méditation et assis sous un arbre.

Pl. CLXXXIV. A. 199. Ce tableau, dont la plus grande partie a également disparu, nous montre seulement un homme prêt à tirer une flèche.

— 200. Voici un tableau qu'il faut sans doute mettre en rapport avec les trois bas-reliefs suivants, 201—203. Un grand nombre d'hommes, qui composent évidemment la suite du prince du n°. 201, sont assis ensemble non loin de leur maître; quelques-uns d'entre eux sont armés et portent des glaives et des boucliers; d'autres portent simplement les insignes de leur maître.

Pl. CLXXXV. A. 201. Un prince, assis sur son trône dans l'attitude d'un homme qui fait une démonstration, semble adresser la parole à deux hommes respectueusement assis devant lui, qui l'écoutent attentivement. Derrière le prince se trouvent un employé de condition et deux femmes de sa suite.

— 202. L'employé que nous venons de signaler, peut-être le prince lui-même, suivi d'une femme qui porte un émouchoir, fait une distribution de fruits etc. à quelques Brahmanes.

— 203. Des Brahmanes et des hommes de la classe inférieure attendent leur part des cadeaux du prince.

Pl. CLXXXVI. A. 204. La première partie du bas-relief continue le dernier tableau en nous montrant une partie de la foule qui entoure le roi. L'autre moitié du tableau fait partie du bas-relief suivant et nous représente la suite du prince qui figure là.

— 205. Le prince est assis sur un trône avec un de ses amis intimes ou de ses conseillers; à côté de lui se trouvent deux dames de sa cour et devant son trône deux hommes de condition qui écoutent ses discours.

— 206. Le prince est assis très confidentiellement sur un divan entre deux de ses femmes; deux hommes sont assis respectueusement à côté de lui.

— 207. Le prince est assis sur un trône dans l'attitude d'un Bouddha; autour de lui se trouvent trois servantes.

Pl. CLXXXVII. A. 208 fait partie du tableau du précédent bas-relief et nous montre un grand nombre de femmes, d'hommes de la suite du prince, armés et sans armes.

— 209. Le prince, orné ici de l'auréole, est assis avec sa femme sur le trône; deux hommes de condition inférieure l'écoutent attentivement.

— 210. Un des hommes de condition parmi les employés illustres du prince distribue des dons à une femme et à quelques autres personnes.

— 211. Deux saints princes accompagnés l'un et l'autre d'une servante, s'entretiennent ensemble.

Pl. CLXXXVIII. A. 212. Deux hommes de condition, peut-être des princes accompagnés de leur suite, dans laquelle se trouvent un éléphant et un cheval, se rendent vers un endroit sacré, peut-être près de l'arbre que nous avons rencontré au n°. 214. Les tiges de fleurs qu'ils tiennent dans la main gauche, ont sans doute un sens symbolique, qui se rapporte au rang supérieur dans la vie morale auquel ils ont pu s'élever. Le serviteur de condition qui les suit immédiatement et qui porte le parasol, se distingue par un détail très étrange, si du moins le dessinateur a été exact, c'est-à-dire par la forme de ces oreilles, qui ressemblent à des oreilles d'éléphant. Nous avons déjà rencontré plus haut quelque chose de semblable (56. Pl. CXLVIII) et nous retrouverons plus bas la même particularité. Faudrait-il prêter peut-être un sens symbolique à cet attribut étrange, et mettre le serviteur en rapport avec Ganésa? Dans ce cas il faudrait attribuer au couple royal une sainteté particulière, un rang très élevé.

— 213. Un prince assis sur son trône, s'entretient avec trois hommes de condition assis auprès de lui.

— 214. Un arbre symbolique qui porte au milieu, au-dessus du tronc, les insignes de dignité, le parasol et l'émouchoir. Au pied de l'arbre sont trois sacs fermés par des rubans; le dessus des sacs est couvert de fleurs. Le premier plan nous montre un grand nombre de poissons en train de nager. Des deux côtés de l'arbre se trouvent deux Gandharvas; celui de droite joue d'un instrument à cordes, l'autre, une Gandharvi, paraît garder l'arbre et ses trésors.

Pl. CLXXXVIII. A. 215. Encore un prince, comme au nº. 213, qui s'entretient avec quatre hommes de condition.

Pl. CLXXXIX. A. 216. Un prince est assis avec deux femmes sur une estrade devant le pendopo; (l'artiste a oublié de marquer les contours des seins de la femme à gauche); trois hommes de la suite du prince sont assis respectueusement devant lui. Un peu plus vers l'arrière-plan se trouvent deux Brahmanes, dont l'un tient une cuvette avec un pinceau.

— 217. Une reine assise sur un trône couvert d'un coussin; derrière son trône se trouvent, un peu de côté, trois suivantes, dont l'une porte un éventail ouvert. Au-dessous du trône est assis un serviteur avec le vase à eau; un Brahmane s'est mis à genoux aux pied de la princesse.

— 218. Un homme de la classe inférieure, peut-être un homme qui s'est voué à une vie d'abstinence et qui est parvenu ainsi à un certain degré de sainteté, fait une distribution de cadeaux à trois hommes agenouillés devant lui et à un quatrième qui se tient debout derrière lui.

— 219. Encore un prince assis sur son trône qui s'entretient avec trois hommes de sa suite.

Pl. CXC. A. 220. Un prince accompagné de trois de ses suivants, est assis dans un pendopo et reçoit les hommages d'un grand nombre d'hommes de tout âge qui appartiennent à la classe inférieure.

— 221. Voici un tableau très étrange. Nous voyons un grand réservoir d'eau artificiel, ou plutôt un étang, qu'il faut nous figurer sans doute beaucoup plus grand pour qu'il y ait quelque proportion entre l'étang et les personnages. Du fond de cet étang s'élève un gros serpent d'entre des fleurs de lotus. Deux personnages se tiennent tout près du bassin et l'un d'eux semble offrir au serpent une fleur dans un vase; deux autres semblent arracher une tige de lotus; un quatrième a l'air de mouiller ses cheveux avec l'eau de l'étang; un cinquième fait reposer la main droite sur le bord du bassin. Un grand nombre d'hommes et de femmes sont assis près de ce bassin; deux femmes ont amené leurs enfants, l'une tient son enfant sur les genoux, l'autre

porte le sien sur l'épaule; plusieurs autres personnes chargées de vases ou de cuvettes, qu'elles portent dans les mains ou sur les épaules, viennent également puiser de l'eau; deux hommes s'éloignent avec un grand vase, qu'ils emportent à l'aide d'un bâton dont chacun tient un bout sur l'épaule.

Il n'est pas bien difficile d'expliquer ce tableau; nous avons devant nous de l'eau sacrée, une source ou un étang; on apporte des hommages et des offrandes à l'esprit protecteur de cette source, le serpent, tandis que les plantes qui y croissent et l'eau elle-même passent pour avoir un grand prix et la force de rendre les hommes purs et saints.

Nous songeons ici au culte des Nâgas ou des serpents, et au précepte qui ordonnait de se laver le cinquième jour de Sravana (le lundi), jour consacré aux Nâgas, dans l'eau de l'étang consacré à Vasouki, le roi des Nâgas [1]).

Pl. CXCI. A. 222. Deux princes, dont l'un tient l'arc et la flèche à la main, tandis que l'autre porte dans chaque main un morceau de toile ou une écharpe, s'entretiennent avec un saint prince ou écoutent son enseignement.

— 223. Ce prince est assis, ainsi que sa femme, sur une estrade fort simple; une autre femme de condition, accroupie plus au fond, élève nne fleur.

— 224. Encore deux princes, assis sous un arbre comme ceux du n°. 222, et qui écoutent la démonstration du principal personnage. L'un d'eux porte la tige d'une fleur, l'autre un instrument qui semble avoir été destiné à faire des sculptures en bois, et que nous avons déjà appris à connaître plus haut sur un des tableaux de la deuxième galerie, paroi postérieure, série inférieure, Pl. LXVI n°. 102.

Pl. CXCII. A. 225. Un couple royal assis devant son palais s'entretient avec trois princes qui sont venus le voir.

— 226. Le couple royal est assis sur un divan, et reçoit deux viellards, peut-être des Brahmanes qui invoquent sa bienfaisance; le prince est orné de l'auréole.

---

1) Voyez Charles Coleman, *The Mythology of the Hindus* p. 254.

Pl. CXCII. A. 227. Six personnages de la classe inférieure mangent des fruits ensemble. Deux esprits planent au-dessus d'eux dans les nuages; l'un de ces deux semble tenir à la main un grand rouleau, peut-être le manuscript d'un livre religieux.

— 228. Un saint prince s'est étendu dans la forêt pour se reposer; l'arrière-plan nous montre un chevreuil couché, tandis qu'un singe, un écureuil et des pigeons se tiennent sur les branches des arbres.

Pl. CXCIII. A. 229 a disparu en grande partie.

— 230. Un saint prince reçoit la visite d'un homme de condition.

— 231. Un saint prince, accompagné de deux de ses femmes ou de deux suivantes.

— 232. Un prince accompagné de sa femme et de deux suivants, présente ses hommages au saint prince du précédent bas-relief, en tenant devant lui un candélabre avec de l'encens allumé.

Pl. CXCIV. A. 233. Ce tableau a été conservé en partie seulement. La partie qui est parvenue jusqu'à nous, nous montre dix femmes qu'amuse la vue d'une danse exécutée par deux autres femmes.

Pl. CXCV. A. 234. Trois Bhikshous et deux hommes de condition écoutent l'enseignement d'un

— 235, Bouddha assis sur un trône de lotus, entre deux autels allumés, dans l'attitude d'un homme qui fait une démonstration. Au-dessus de lui se trouvent deux esprits, l'un à droite, l'autre à gauche, qui ont l'air de l'adorer.

— 236. Il n'est resté de ce bas-relief qu'une seule image, un prince qui s'est mis à genoux devant le Bouddha.

Pl. CXCVI. A, CXCVII. A. Les bas-reliefs 237 jusqu'à 245 nous manquent.

— 246 et les trois n^os^ suivants se laissent mettre en rapport avec le quatrième tableau n°. 250. Il faudra assurément désigner comme les principaux personnages de cette suite de tableaux, le Bhikshou de 247 et les deux princes de 248.

N°. 246 nous montre un grand nombre de personnages, pres-

que tous des personnages de condition, qui présentent leurs hommages et qui offrent des cadeaux au

Pl. CXCVIII. A. 247, Bhikshou que nous voyons assis sur un trône élevé, tandis qu'un couple royal est assis respectueusement devant lui et qu'un autre Bhikshou plane dans l'air.

— 248. Un personnage de condition s'entretient avec un saint prince. Le dernier Bhikshou du précédent bas-relief plane dans l'air au-dessus du premier de ces deux personnages.

— 249. Un couple royal, peut-être celui de 247, plane dans l'air avec le Bhikshou, accompagné de deux autres personnages qui planent également dans l'air et dont l'un se distingue par des oreilles d'éléphant, l'autre par ses cheveux en désordre. Nous retrouvons donc ici de nouveau cet attribut étrange; l'homme qui le porte se distingue en outre par le croissant au-dessus de sa coiffure, ce qui est, comme on sait, un attribut Çivaïste. Nous avons rencontré plus haut ces oreilles d'éléphant, Pl. CXLVIII. 56 et Pl. CLXXXVIII. 112, et nous les retrouverons plus bas Pl. CXCIX. 253. Faudrait-il peut-être admettre un rapport direct entre le personnage qui les porte et le dieu Ganésa?

Pl. CXCIX. A. 250. Les trois personnages qui se trouvent à genoux et qui se tournent à droite, apportent encore leurs hommages aux principaux personnages des précédents tableaux. Les autres princes et les autres hommes de condition, qui se tournent de l'autre côté et qui se trouvent à genoux sous des arbres, adressent leurs hommages respectueux au Bouddha du nº. 252, qui fait une démonstration.

— 251. Quatre Bhikshous respectueusement assis sous des arbres, écoutent l'enseignement d'un

— 252, Bouddha assis sur un coussin de lotus et au-dessus duquel se montrent dans les nuages deux Brahmanes qui adorent.

— 253. Un couple royal, accompagné d'un homme qui se distingue de nouveau par ses oreilles d'éléphant, est assis sous des arbres, c'est-à-dire dans la forêt, et apporte ses hommages au Bouddha du précédent bas-relief.

Pl. CC. A. 254. Ici encore les personnages de la première moitié du bas-relief s'adressent au Bouddha, qui est le principal

personnage de 252, et font partie de la suite du prince de 253 L'autre moitié de notre bas-relief fait partie des trois tableau: suivants; on peut supposer que le bas-relief 258, Pl. CCI, qu a disparu maintenant, du moins la moitié qui touche à 257 a eu également sa place dans cette série de tableaux.

Le principal personnage de cette série est

Pl. CC. 256, un Bouddha, qui se distingue seulement d celui de 252 par la manière différente dont il tient la mai droite, par les ornements plus riches du dossier du trône, e par l'absence des cheveux bouclés; on dirait que ces cheveu: se trouvent cachés sous une calotte bien serrée; peut-être cett dernière particularité doit-elle être mise sur le compte d'un omission de l'artiste ou du dessinateur.

— 255. Quatre Bhikshous assis écoutent ici la démonstratio du maître.

— 254. La seconde moitié de ce tableau nous montre de autres personnages de la classe inférieure, peut-être deux Bh shous, qui se sont mis à genoux; derrière ceux-ci sont ci autres personnages de la classe aisée, en partie à genoux, partie debout, qui présentent des offrandes et des cadeaux.

— 57 nous montre un prince et deux princesses; les deu femmes écoutent respectueusement le prince qui semble discut avec le Bouddha de 256.

Pl. CCI. A. Ici encore la seconde moitié de 258, les tro tableaux suivants et la première moitié de 262 forment u ensemble.

— 262. Les principaux personnages de ce tableau, un prin et son épouse, planent dans l'air, tandis que le prince s'appui avec le pied gauche sur un vase renversé; à côté de lui s trouve un bâton ou un étendard orné d'une banderolle; u grand nombre de vases remplis d'objets précieux, et les fruits (?) qui tombent des nuages, sont une preuve de la richesse et de la prospérité dont jouit le roi.

— 261 et 263. Le peuple reçoit sa part de ces bienfaits. Les sujets du roi, des hommes et des femmes de la classe inférieure, s'empressent d'apporter leur tribut et des cadeaux au

roi. La même scène se passe dans la seconde moitié du suivant bas-relief, celle qui touche à celui-ci.

Pl. CCII. A. 262, seconde moitié. Quelques gens de la classe inférieure, des sujets du prince que nous montre le bas-relief suivant, sont assis par terre avec des cadeaux et des offrandes; derrière ceux-ci se trouvent quelques autres, parmi lesquels il y en a deux qui portent sur leurs épaules, à l'aide d'un bâton, un sac de toile rempli de fruits.

— 263. Un prince écoute, avec deux de ses courtisans et quelques Bhikshous, la démonstration

— 264, d'un Bouddha, auquel des esprits assis sur les nuages apportent également leurs hommages et à l'honneur duquel on a allumé à droite et à gauche une offrande d'encens.

— 265. Un prince et d'autres hommes de condition écoutent respectueusement; derrière eux arrive

Pl. CCIII. A. 266 (première moitié), un cortége de serviteurs, qui apportent de riches cadeaux dans un grand coffre porté à l'aide de bâtons; tandis que la seconde moitié du tableau nous montre quelques personnes de rang divers, et que d'autres ferment le cortége avec des tambours, des cymbales et des clochettes.

— 267, se trouve en rapport avec 268. Quelques personnes, parmi lesquelles se trouvent des Brahmanes et un géant, apportent des vases remplis de cadeaux destinés à

Pl. CCIV. A. 268, un saint prince et à son épouse; ces deux derniers personnages sont assis avec un de leurs courtisans sur une espèce d'estrade, qu'il faut prendre ici pour une chambre du palais; leurs serviteurs sont assis par terre devant cette chambre.

— 269. Le prince (sans l'auréole toutefois) apporte ses hommages à un Bhikshou, absorbé dans la méditation au milieu de la forêt.

— 270. Le Bhikshou enseigne deux femmes assises respectueusement à coté de lui.

— 271 manque.

Pl. CCV. A. 272. Un Bhikshou ou un autre disciple Bouddhiste reçoit des cadeaux d'un homme de condition et de sa femme.

Pl. CCV. A. 273. Un Bhikshou se trouve ici dans sa retraite avec deux de ses disciples; ceux-ci appartiennent à la classe inférieure, ou ont adopté peut-être déjà le costume simple du Bhikshou en attendant qu'ils deviennent ses disciples.

— 274. Deux princesses vouent un culte à un petit Dagob en forme de cloche, qui repose sur un coussin de lotus et sur un autel, et qui est censé renfermer les reliques d'un Bouddha.

— 275. Un prince ou un autre personnage de condition, qui est déjà parvenu à un certain degré de sainteté (Bouddhiste (?), reçoit les hommages d'un Brahmane et d'autres personnages.

Pl. CCVI. A. 276. Un prince, ayant sa femme et deux hommes de sa cour à côté de lui, reçoit la visite

— 277, d'un prince, auquel il adresse la parole ainsi qu'à deux de ses plus illustres suivants, et à

— 278, quelques Brahmanes comme aussi à d'autres personnages de la classe élevée assis près d'un pendopo.

— 279 a disparu.

Pl. CCVII. A. 280 et les trois bas-reliefs suivants forment de nouveau un ensemble; 280 nous montre un grand nombre d'hommes armés de la suite d'un prince devant ou sous un pendopo.

Pl. CCVIII. A. 281, nous montre le prince et

— 282, la princesse, qui sont l'une et l'autre l'objet des hommages de plusieurs femmes.

— 283. Ces mêmes femmes apportent ici leurs cadeaux.

Pl. CCIX. A. 284. Ce tableau nous représente, à ce qu'il semble, la suite illustre d'un prince.

— 285. Le prince est assis avec quelques-uns de ses serviteurs sur une estrade et semble verser de l'eau d'une guendi (un vase à eau), sur les mains d'un Brahmane qui s'est mis à genoux devant lui. Il faut attribuer évidemment un sens symbolique à la roue qui flotte dans l'air sur un coussin de lotus, au sceptre ou à l'étendard de 284, aux parasols et à l'éventail de plumes de paon, et y voir des insignes de pouvoir et de prestige.

Pl. CCIX. A. 286. Une princesse planant dans l'air sur un coussin de lotus, reçoit les hommages de quatre femmes.

— 287. Un éléphant et un cheval courent dans une forêt.

Pl. CCX. A. 288. Un saint prince, assis dans ou devant un pendopo avec sa femme et un de ses serviteurs, adresse la parole à un grand nombre de personnages de condition, qui sont venus le voir.

Pl. CCXI. A. 289. Quatre personnages de condition qui planent dans l'air, semblent se mouvoir dans la direction

— 290, d'un couple royal assis sur un char.

La première moitié de ce dernier tableau nous montre deux autres personnages qui suivent la même direction.

— 291. L'éléphant et le cheval, peut-être les mêmes que ceux de 287, continuent leur course dans les nuages. Nous voyons ici, en dehors de la roue qui flotte sur un coussin de lotus, un disque dans le genre de celui que nous avons décrit plus haut, page 286, en examinant la paroi postérieure de la quatrième galerie; ce disque est bordé de rinceaux et repose également sur un coussin de lotus qui flotte dans l'air.

Pl. CCXII. A. 292 fait encore partie de l'avant-dernier tableau et nous montre trois hommes qui attendent avec des offrandes et des hommages les deux animaux qu'on voit arriver à travers les airs.

— La première moitié de 293 nous montre un certain nombre de soldats et quelques autres personnages de condition, réunis dans le même but. L'autre moitié du bas-relief nous montre un éléphant, peut-être celui de 291, entouré d'un groupe de serviteurs qui appartiennent à la suite d'un prince.

Pl. CCXIII. A. 295. Ce dernier est assis sur un large divan avec sa femme et deux suivantes, tandis que le n°

— 294 nous montre les seigneurs de sa cour.

— 296. Ici le prince de 295 s'entretient avec un autre prince, qui est venu le voir avec ses serviteurs. Les cinq personnages de la première moitié du bas-relief suivant appartiennent encore à la suite de ce dernier prince.

Pl. CCXIV. A. 297—301, seconde moité. Toutes les personnes principales de ce tableau sont des femmes.

Pl. CCXIV. A. 298. Une sainte princesse, accompagnée de sa suite et de quelques servantes; un certain nombre de ces dernières se voient sur le tableau 297.

— 299. La même princesse et ses servantes s'amusent à observer,

— 300, une danseuse, qui exécute ses pas sur la mesure de la musique produite par un homme qui bat le gong, par un joueur de flûte et par deux femmes avec des cymbales. Les femmes de la seconde moitié du bas-relief suivant semblent encore faire partie de ce tableau.

Pl. CCXV. A. 301, seconde partie. Trois Bhikshous et quelques personnages de condition qui se sont respectueusement mis à genoux, et

— 302, cinq autres personnages s'entretiennent avec

— 303, un Bouddha. Le Bouddha assis sur un trône de lotus pourvu d'un dossier, dans une attitude qui marque la démonstration, reçoit en même temps les hommages de ses auditeurs, tandis que des esprits célestes y joignent leurs hommages dans les nuages et que

— 304, deux princes accompagnés de deux serviteurs, l'adorent également.

Pl. CCXVI. A. 305. Ce tableau représente la suite nombreuse,

— 306, d'un prince qui, entouré de ses serviteurs, reçoit avec sa femme la visite de

— 307, deux princes accompagnés également de leurs serviteurs.

— 308. Peut-être faudra-t-il mettre ce tableau en rapport avec le bas-relief suivant; mais quoiqu'il en soit, la signification n'en est pas très claire.

Pl. CCXVII. A. 309. Les cinq bas-reliefs suivants manquent, ce qui nous empêche de saisir le rapport qu'il peut y avoir entre ce tableau et les autres, et de préciser la nature du premier. Nous avons ici un groupe de sept personnages de condition; celui qui se trouve au fond, a l'air de s'adresser à deux autres, qui le suivent à quelque distance.

Pl. CCXVIII. A. 315. Cinq suivants ou disciples portent des dons ou des cadeaux pour leur maître.

Pl. CCXVIII. A. 316, un saint Bhikshou, qui reçoit les hommages de plusieurs femmes de condition. L'une d'elles s'est prosternée devant lui appuyée sur les mains, tandis qu'une autre se tient debout à côté d'elle, les mains jointes;

— 317, trois autres femmes sont assises avec leurs suivantes près d'un pendopo.

Pl. CCXIX. A. 318. Une femme de condition s'amuse à regarder les mouvements d'une danseuse comme au n°. 300.

— 319—322 forment un ensemble.

— 319. Des disciples de Bhikshous assis sous les arbres non loin d'un

-- 320, Bouddha occupé d'une démonstration, ou d'un saint Bhikshou; l'absence de la tête nous empêche de nous prononcer sur ce point.

— 321. Ce saint personnage reçoit ici les hommages et les cadeaux d'un grand nombre de femmes, qui se tiennent debout et à genoux, en partie sur ce tableau, en partie sur le tableau suivant,

Pl. CCXX. A. 322.

— 323. Des Bhikshous écoutant la démonstration d'un

— 324, Bouddha, auquel

— 325, un certain nombre de femmes présentent leurs hommages en mettant devant lui l'offrande d'un vase rempli d'encens allumé.

Pl. CCXXI. A. 326, première moitié. Quelques femmes, probablement du nombre des personnages du précédent bas-relief. Les personnages de condition que représente la seconde moitié de ce bas-relief, se rapportent aux tableaux de la série suivante.

— 327. Un certain nombre de Bhikshous à genoux écoutent les enseignements d'un

— 328, Bouddha qui démontre quelque chose, tandis que

— 329 nous montre quelques femmes agenouillées qui se joignent à ces hommages, et des esprits célestes de sexe et de rang différents qui planent dans les nuages.

Pl. CCXXII. A. 330. Une sainte princesse entourée de ses suivantes, et

Pl. CCXXII. A. 331, un prince reçoivent la visite d'un

— 332, prince ou d'un autre personnage de condition; peut-être même d'un

— 333, second prince qui est assis également sur un divan, entouré de ses serviteurs et de ses servantes.

Pl. CCXXIII. A. 334 nous montre une suite nombreuse de personnages de condition, assis à l'ombre des arbres.

— 335. Un Bhikshou, auquel un certain nombre de personnes apportent des cadeaux.

— 336. Un homme de la classe inférieure qui laboure un champ avec deux boeufs.

— 337. Un Bhikshou assis sur une espèce d'autel; devant lui se trouvent un lion (?) et un homme, l'un et l'autre à genoux.

Pl. CCXXIV. A. 338. Le Bhikshou, assis dans un pendopo, reçoit les cadeaux et les hommages de quelques personnes et s'entretient avec un homme de condition, probablement de la caste militaire, assis avec sa suite à quelque distance du pendopo.

— 339. Quelques femmes, agenouillées non loin d'un pendopo auprès d'un divan sur lequel sont assis trois personnages de condition.

Pl. CCXXV. A. 340. Une princesse s'entretient dans un pendopo avec deux personnages, assis non loin de là, et

— 341, un prince, assis dans son jardin sous un arbre s'entretient également avec trois autres personnages.

— 342. Un Bouddha assis sur un coussin de lotus, occupé d'une démonstration et recevant des cadeaux d'un prince accompagné de deux autres personnages, dont l'un est une femme.

Pl. CCXXVI. A. 343. Un Bouddha accompagné d'un de ses suivants, porte un vase fermé dans la main gauche, et adresse la parole à deux personnes qui se trouvent dans le voisinage immédiat d'un enclos, formé de pagguers ou de palissades; on aperçoit dans cet enclos un prince avec sa femme et une suivante, qui attend peut-être l'aliment précieux (la doctrine divine) que le maître se prépare à leur apporter.

— 344. Cinq Bhikshous de la suite du Bouddha.

Pl. CCXXVI. A. 345. Le prince s'entretenant avec un Bouddha ou un Bhikshou; ou bien recevant l'enseignement de ce saint personnage.

— 346. Un temple ou tel autre édifice que le prince a fondé ou dont il a fait cadeau au Bouddha.

Pl. CCXXVII. A. 347. Le prince, distingué par l'auréole, accompagne le Bouddha ou le Bhikshou dans son voyage vers un endroit désert, où il reçoit les hommages de Brahmanes qui vivent dans la retraite; des esprit célestes qui planent dans les nuages sont témoins de cette dévotion.

— 348. Un prince s'entretient avec deux princesses, qui se tiennent à genoux devant lui.

— 349. Un Bouddha occupé d'une démonstration, assis sur un coussin de lotus, distingué par l'auréole ordinaire et par l'auréole beaucoup plus grande dont les bords projettent des flammes.

— 350. Un Bhikshou assis dans la forêt et parvenu à un certain degré de sainteté Bouddhiste; à côté de lui deux petits lapins, sa cruche et un candélabre, sur lequel se trouve une offrande d'encens allumé.

Pl. CCXXVIII. A. 351—364 ont disparu, et avec ces tableaux le rapport que nous aurions peut-être pu établir sans cela entre les tableaux précédents et ceux qui suivent.

— 365. Un prince et sa femme s'entretiennent avec un inférieur ou lui donnent un ordre.

— 366. Un couple de condition apporte l'offrande d'une libation à un Dagob en forme de cloche, consacré au Bouddha.

— 367. Quatre hommes de la suite de ce couple apportent des cadeaux et des dons destinés au Bouddha.

Pl. CCXXIX. A. 368. La première moitié de ce bas-relief fait évidemment partie du précédent; nous y trouvons encore cinq femmes qui apportent des offrandes. La seconde moitié se rapporte aux tableaux des bas-reliefs suivants et nous représente une partie de la suite de

— 369, deux personnages de condition ou de deux princes, entourés ici d'une autre partie de leur suite; ces deux personnages s'entretiennent avec

Pl. CCXXIX. A 370, un prince assis sur un divan, accompagné de deux de ses suivants, tandis qu'une femme s'est mise à genoux à côté du divan.

— 371. Un arbre symbolique ou le Bodhidrouma. Du milieu de l'arbre s'élève une fleur de lotus, sur laquelle on voit un diadème royal, l'émouchoir et le parasol; à droite et à gauche de l'arbre se trouvent deux Gandharvas, mâle et femelle, tandis que devant l'arbre on aperçoit quatre vases qui renferment des offrandes.

Pl. CCXXX. A. 372. Le dernier bas-relief de la série supérieure nous fournit un tableau qui se distingue de tout ce que nous avons vu jusqu'ici. Un Rakchâsa ou un géant, les cheveux en désordre, est assis dans un lieu désert au milieu d'un grand nombre de rochers; nous apercevons devant lui un cerf couché, un oiseau (un corbeau?) et un serpent qui se dresse. L'artiste fait-il peut-être allusion à une des grandes périodes du monde, lorsqu'il n'était resté des divers habitants de la terre que les géants farouches et trois espèces d'animaux?

Arrrivés au bout des nombreux bas-reliefs de la série supérieure, nous voulons ranger les sujets des différents tableaux sous quelques chefs.

Des Bouddhas, le plus souvent assis: A. 60, 237, 252, 257, 264, 303, 320, 324, 328, 342, 349; quelque fois debout ou en voyage vers un endroit quelconque: A. 343, 345, 347; et toujours l'objet des hommages et de l'adoration.

Les objets du culte sont ailleurs: des disciples du Bouddha ou des Bhikshous qui sont déjà parvenus à certain degré de sainteté: A. 73, 247, 269, 270 (où le saint personnage reçoit exclusivement les hommages de femmes) 273, 335, 337, 338, 350; des actions de Bouddhas: A. 16—18; 27—29; le culte des Dagobs: A. 274, 364; l'arbre symbolique ou le Bodhidrouma: A. 214, 371; un temple ou tel autre grand édifice, A. 346.

Des princes dans leur vie privée: A. 2, 295, 299, 300; un prince et une princesse qui se caressent: A. 100, 182; ils sont accompagnés de leurs jeunes enfants: 1, 38, 120, 121, 145,

148; un prince avec deux de ses femmes, A. 125; des princes faisant des dons: A. 36, 202, 203, 210, 220; des princes en voyage: A. 39, 51; portés sur une litière, A. 123; la princesse portée de la même manière, A. 75; un prince et une princesse sur un char, A. 290; la princesse dans sa chambre ou dans son palais avec ses suivantes et ses compagnes: A. 69, 171, 172, 298, 340; des princes se rendant les uns aux autres de visites et s'adressant des hommages: A. 35, 111, 231, 232, 306, 307; ou recevant des hommages avec leurs serviteurs: A. 43, 55, 59 · 71, 283; enseignant et démonstrant quelque chose: A. 71, 78, 201, 209, 369; s'amusant à la musique et à la danse: A. 44—46, 233, 234 etc.; s'amusant à la chasse: A. 74, 88, 101, 102, 104, 222; le prince endormi: A. 103, 228; des princes et des Brahmanes: A. 48, 50, 226; un prince qui s'est retiré dans la solitude pour se livrer à une vie de contemplation, A. 227; de saints princes, distingués par l'auréole, dans l'attitude de prédicateurs qui enseignent: A. 223, 288, 331, 365; ou adorant, par exemple, A. 248; une sainte princesse A. 299; des princes, dans l'attitude de Bouddhas; A. 167, 207, 275; des princes ou des princesses planant dans l'air sur des coussins de lotus, comme s'ils étaient des êtres surnaturels: A. 286, 289.

Des Brahmanes étant l'objet d'un culte respectueux: A. 66, 68; des Brahmanes parmi les barbares ou les géants farouches: A. 21, 32, 34.

Des géants, ou des barbares, des Rakchâsas: A. 31, 32, 34, 117, 119, 130, 132, 169, 176, 267, 372; un géant qui se voue à la contemplation, A. 119; un géant étant l'objet d'hommages religieux: A. 176, 178.

Des rois de serpents et leurs serviteurs, A. 187; ces rois sont l'objet des hommages que leur rendent des princes et des Brahmanes: A. 188, 189, 190, 192.

Des esprits célestes se joignant aux habitants de la terre pour apporter des hommages à de saints hommes: A. 320, 327, 328, 329; ou des esprits célestes qui rendent seuls ce culte: A. 56, 57.

Parmi les scènes de la vie ordinaire nous citerons: un homme dormant dans un bois, A. 185; un autre homme qui laboure

son champ avec un couple de buffles ou carbaus A. 336.

Il semble qu'il y ait aussi quelques tableaux qui renferment des histoires, vraies ou inventées, que les traditions ont conservées; peut-être faut il compter dans cette catégorie la tortue qui sauve des naufragés, A. 192—195; les bas-reliefs où se trouvent le chevreuil et la chevrette, A. 39 –98; les tableaux des femmes auprès des crânes et des ossements d'homme, A. 152; des jardiniers et des autres ouvriers qui se rendent vers un prince, portant un grand vase rempli de fleurs, A. 154, 155; des trésors, des fleurs et des fruits qui descendent des nuages sur un prince et sur ses sujets. A. 259—261.

Il est peut-être permis de voir des traces de Brahmanisme dans les tableaux où un prince est l'objet des hommages de plusieurs personnages, entre autres aussi d'nn homme ayant un bec d'oiseau, peut-être un Garouda, le serviteur, le vahan ou porteur de Viçnou, tandis que la coquille placée sur un sceptre peut nous faire songer également à ce même dieu, A. 166—168; nous pourrions voir ailleurs des attributs symboliques de Viçnou, par exemple dans la roue placée sur un coussin de lotus, A. 291; de même que nous pourrions trouver quelque allusion à Ganésa dans les oreilles étranges de quelque personnages, qui ont une grande ressemblance avec des oreilles d'éléphant, A. 56, 212, 249 et 253, ce qui nous ramène au culte de Çiva. Cependant il n'est pas nécessaire au fond qu'on aille chercher dans ces objets des symboles d'un autre culte que le Bouddhisme tel qu'il nous apparaît dans le monument de Bôrô-Boudour; car le Bouddhisme a emprunté plus tard tant de détails au Brahmanisme et à tellement rempli son panthéon des dieux et des esprits empruntés aux cultes de Viçnou et de Çiva, qu'il ne faut nullement s'étonner d'en trouver ici.

Un tableau remarquable, surtout aussi à cause de l'art qui y a été déployé, est celui qui représente des hommes, cherchant de l'eau dans un étang qui sert de séjour à un grand serpent, A. 221, et où nous avons cru devoir reconnaître un acte religieux.

Il y a des séries de tableaux très étranges que nous avons trouvées par-ci par-là mêlées aux autres, où les acteurs sont des

animaux et qui nous transportent pour ainsi dire dans le domaine de la fable: A. 77—79; 129—136; 196—198; ce sont évidemment aussi des actions humaines qu'on attribue ici aux animaux. Peut-être faut-il mettre au nombre de ces tableaux celui de l'éléphant et du cheval, que le bas-relief A. 287 nous présente en route sans guides et que nous voyons, A. 291, continuer leur voyage à travers l'espace.

Il n'est pas facile de dire si d'autres tableaux, tels que A. 56—58, doivent nous rappeler des cosmogonies.

M. Wilsen prétend que les tableaux des parois antérieures des différentes galeries nous représentent les temps préhistoriques du Brahmanisme, avant la venue de Çâkyamouni ou du Bouddha. Il faudrait voir alors dans les tableaux qui nous montrent de petits enfants, des scènes de l'incarnation de dieux, dans le but de sauver le genre humain toutes les fois que celui-ci s'était égaré et corrompu dans le cours des siècles et qu'il avait perdu ainsi la connaissance de la divinité, de la vraie doctrine, de la vertu et de sa destination supérieure. Dans ses rapports écrits M. Wilsen s'est placé à ce même point de vue pour essayer d'expliquer plusieurs de ces bas-reliefs; il a mis en effet quelques tableaux en rapport avec les avataras ou les incarnations de Viçnou, et a essayé de trouver la signification des images symboliques. Il croit retrouver dans les Bouddhas des n°s 16 à 18 le nouveau-né du premier bas-relief; le jeune homme a obtenu, à force de pénitences, d'exercices sérieux et de prières, le pouvoir de retrouver le breuvage de l'inmortalité, que les esprits malins et les géants avaient enlevé à l'humanité, et de raffraîchir ainsi l'humanité souffrante. Ce breuvage se trouve renfermé dans le vase que le Bouddha porte sur la main gauche au n°. 17; quant au raffraîchissement de l'humanité, l'artiste l'a représenté sous la forme d'un bain dont jouissent cinq personnes assises dans une grande baignoire. On rapporte le breuvage au séjour des dieux, 18, après qu'il a rempli sa mission sur la terre. Les fleurs de lotus du n°. 23 marquent la sainteté, les animaux sauvages sont les symboles du mauvais principe, qui entrave les efforts de l'homme pour atteindre ce qui est bon et saint. Mais l'homme

triomphe de ce mauvais principe, et apprend à connaître, 24, la nature spéciale des animaux divers et la vie de la nature; il apprivoise, 25, la chevrette craintive et tâche de ressembler à cet animal en restant maître de ses passions, 26. Le bas-relief n°. 24 nous montre neuf poissons derrière le monstre qui représente ici le mal; ces poissons sont les symboles des neuf livres de la loi que le monstre a enlevés et dévorés, mais que la puissance du pénitent, devenu sauveur, le force de rendre; après cet acte de délivrance le feu de la vérité se rallume de nouveau sur l'autel, la religion pure se rétablit, les hommes, ramenés à la vraie doctrine, 27 et 29, s'humilient devant le représentant de cette doctrine et l'adorent, 28 et 30. Le pieux pénitent de 24 change ensuite les neuf poissons (les livres de la loi) en autant de Brahmanes, 31, 32 et 34, qui enchaîneront le principe stupide et récalcitrant, représenté, 31, par les têtes de buffle.

Mais les dieux prévoient une chute nouvelle, une nouvelle corruption; il faudra donc de nouvelles incarnations; l'un des dieux doit naître une seconde fois sur le terre avec sa sakti ou son principe féminin. Cette nouvelle incarnation se réalise, n°. 32, et donne lieu à des fêtes et à des amusements joyeux que représentent les tableaux suivants. Mais ces fêtes dégénèrent en des amusements licencieux, le mal l'emporte de nouveau, et le navire du monde est en danger de périr sur l'océan de la vie, 52. Les bas-reliefs suivants ne nous disent rien du sauvetage, mais les neuf vases de 55 semblent se rapporter de nouveau à une action mystérieuse. Le monde a péri, en entier ou en partie, dans un déluge universel; ceux qui doivent à leurs bonnes oeuvres et à leurs pénitences d'avoir été épargnés, invoquent, voyez le même bas-relief 55, le secours des dieux et les supplient de rétablir le monde; ils rapportent aux dieux les neuf livres de la loi, représentés ici par les neuf vases, qu'ils ont sauvés du désastre. Une nouvelle création commence, une nouvelle période se prépare pour la vie des peuples. Un dieu, peut-être Çiva, accompagné d'autres dieux, parmi lesquels se trouve Ganésa (qu'on reconnaît à son oreille d'éléphant) fait descendre du chaos des grains de semence et des oeufs, 56, 57,

et apporte ainsi à la terre les germes d'une nouvelle création de plantes et d'animaux. Le bas-relief suivant, 58, nous représente, sous une forme symbolique, la lutte des forces de la nature et la marche continue de l'histoire de la création. Le chevreuil et la chevrette, qui échappent aux flammes que vomit l'abîme, ne sont autres que Viçnou et sa sakti; contrairement à la tradition ordinaire, Viçnou n'a pas pris la forme d'un sanglier mais celle d'un chevreuil; ce n'est donc pas avec ses défenses, mais avec ses cornes, qu'il a labouré la terre que couvraient les eaux pour en retirer le feu souterrain. On voit sortir en même temps du chaos des rochers, des arbres fruitiers et des fleurs, et l'on aperçoit, juste au-dessus du brasier, un oeuf d'où sort un oiseau entièrement formé, tandis que huit autres oiseaux s'éloignent en volant. Le chevreuil et sa chevrette, qui échappent aux flammes, représentent le principe divin, immortel, vivifiant; la jeune chevrette assise sur la paroi de rochers est le jeune esprit humain; les neuf oiseaux sont les loix que la divinité a révélées aux hommes, et le singe qui regarde du fond de l'arrière-plan, est le symbole de la vie sensuelle, de la vie esclave de la matière. Le n°. 59 nous montre de nouveau Viçnou et sa femme, qui ont conservé ici leur propre forme, tandis que le jeune homme apporte ses offrandes symboliques au couple divin, en mettant devant lui un vase contenant de l'eau et un gâteau de riz.

Nous n'oublions pas que M. Wilsen est revenu en partie de cette idée. Il a déclaré plus tard, que les opinions qu'il avait exprimées et les conjectures qu'il avait mises en avant dans son manuscript, ne s'accordent plus en tous points avec ce qu'il a admis plus tard; malgré ces réserves de l'auteur lui-même, nous nous sommes crus en droit de communiquer ce qu'on vient de lire comme un échantillon de sa manière d'entendre et d'expliquer le symbolisme des bas-reliefs. En donnant cette explication M. Wilsen n'a fait autre chose, au fond, qu'appliquer aux détails l'idée générale qu'il attribue aux petits bas-reliefs, c'est-à-dire à ceux que nous présentent les parois antérieures des différentes galeries; il y voit, en effet, un tableau des temps préhistoriques du Brahmanisme, la lutte du mal contre le bien dans

la période qui a précédé l'apparition du Bouddha. Il est possible que par-ci par-là il ait trop lâché la bride à son imagination, à son talent de trouver des rapprochements, (sa „combinationsgabe" comme disent les Allemands); mais ces réserves ne nous empêcheront pas de reconnaître ce qu'il y a de surprenant et de frappant dans plusieurs de ses explications. Quoi qu'il en soit de ces détails, M. Wilsen nous semble avoir eu le bon esprit de trouver un plan déterminé, un ensemble systématique dans les différents tableaux, et de suivre cette méthode pour expliquer les détails. En cela il nous paraît avoir vu plus juste que Brumund, qui ne veut voir dans la variété étrange des tableaux que le caprice et l'arbitraire. L'arbitraire que suppose Brumund, n'est pas cependant pour lui la fantaisie déréglée de l'artiste; il admet qu'aux différents tableaux correspondent des traditions Bouddhistes ou d'autres traditions, des contes populaires etc., mais il suppose que les artistes n'ont suivi que leur propre goût en variant ces tableaux et en les remplaçant quelquefois par des sujets empruntés à la nature et à la vie ordinaire; il n'admet pas que ces hommes aient voulu établir le moindre rapport entre les derniers tableaux et les autres, ou qu'ils aient voulu y cacher un sens mystique. Brumund accorde qu'il est difficile de porter un jugement absolu dans cette question, vu que tant de bas-reliefs, surtout d'entre ceux des trois galeries supérieures, ont disparu ou n'ont pu être reconnus, et qu'il nous manque ainsi les données nécessaires pour bien juger de l'ensemble; mais il soutient, que ce qui nous est resté des bas-reliefs suffit pour recommander en général son idée.

Nous aimons mieux admettre un rapport quelconque, un fil qui relie ces différents tableaux; nous accordons volontiers que le sens exact des détails nous échappe, et qu'il n'y a pas de fil qui ne nous tombe des mains lorsque nous avions cru pouvoir le retenir et le suivre pour trouver notre chemin à travers ce dédale; mais ces réserves ne nous défendent pas d'admettre la réalité d'une idée dominante. Nous pouvons supposer, sans crainte de trop nous tromper, que les tableaux curieux, qu'on est si surpris de trouver mêlés aux tableaux d'un tout autre genre, et

où les acteurs sont des animaux, que ces tableaux-là ne sont, pour ainsi dire, que des fables illustrées dont l'origine doit être cherchée peut-être dans les souvenirs de l'Inde ancienne. Ces tableaux ne feraient alors que nous exposer, par des images empruntées à la fable, les mêmes vérités que nous trouvons représentées ailleurs sur des tableaux où les acteurs sont des hommes.

Il est un point, sur lequel M. Wilsen et Brumund sont d'accord, et c'est le point essentiel; ils pensent l'un et l'autre qu'ici comme partout, le culte du Bouddha et le culte de ses reliques ont fourni le sujet principal. Pour nous nous voudrions étendre ce culte à des princes et à des hommes de condition qui ont contribué à répandre la religion du maître, à augmenter sa gloire, à prêcher sa doctrine, et qui ont marché sur ses traces, travaillant au salut de l'humanité en suivant le chemin de la contemplation, de la pénitence et de la prière.

Nous avons donné plus haut une description générale des bas-reliefs de la série inférieure, c'est-à-dire que nous avons parlé de leur répartition et de la manière dont les architectes de Bôrô-Boudour les ont séparés les uns des autres; voyez pages 326—329. Il est donc inutile de nous arrêter à ces détails, avant d'aborder notre nouvelle tournée le long des quatre faces que nous venons d'examiner, dans le but de jeter un coup d'oeil rapide sur les bas-reliefs de la série inférieure qui sont parvenus jusqu'à nous. Ces tableaux ont beaucoup plus souffert des décombres de l'édifice que ceux de la série supérieure, et avaient disparu en bien plus grand nombre, lorsque M. M. Wilsen et Schönberg Mülder se sont acquittés du mandat que le gouvernement leur avait confié.

Pl. CXXXVI. B. 1. Deux Brahmanes s'amusent à regarder les mouvements d'une danseuse qui exécute ses pas aux sons d'une espèce de tambourin.

— 2 représente des scènes de la vie de campagne: une femme qui a probablement puisé de l'eau dans un torrent qu'on voit couler entre les fragments de rocher, va offrir ce raffraîchissement à un homme, qu'on voit occupé, au premier plan, à labourer avec un couple de buffles (carbaus). Nous apercevons dans le sillon quelques ustensiles de ménage, probablement en métal, tels qu'un vase, une coupe etc., que le soc de la charrue paraît avoir déterrés. Faut-il voir ici peut-être une manière symbolique de représenter la prospérité qu'amène la vie du laboureur? Ce qui pourrait recommander, en effet, cette manière de voir, c'est la petite figure assise sous un arbre, et qui semble offrir le vase rempli qu'elle tient à la main. Mais comme le reste du

bas-relief a disparu, nous n'osons nous prononcer sur ce point.

Les bas-reliefs 3—7 manquent.

Pl. CXXXVII. B. 8 a été conservé en partie seulement. Un Bhikshou assis dans un pendopo donne son enseignement à trois de ses disciples, parmi lesquels se trouve aussi un habitant du pays des Nâgas ou un adorateur des serpents.

Pl. CXXXVIII. B.—CXLII. B. Les nos 9—19 manquent.

Pl. CXLIII. B. 20 à été conservé en partie seulement. Un homme et une femme sont assis dans un pendopo, tandis qu'un serviteur se trouve à côté d'eux, une cruche à la main; un peu plus loin un Brahmane, accompagné de sa femme, est assis dans une attitude qui semble supposer qu'il se dispose à recevoir un don dans la main gauche.

Pl. CXLIV. B. 21. Un groupe de deux personnes, homme et femme; l'homme porte dans les mains un vase rempli de fleurs. Nous avons déjà dit plus haut, page 329, que des groupes de ce genre servent à séparer les uns des autres les grands bas-reliefs de cette série inférieure.

— 22. Un prince et quatre convives prennent leur repas en plein air tout près d'un édifice splendide, un temple ou un palais qui a la forme d'un octogone; le seul plat de ce repas se compose de quatre poissons, qu'on a servis sur une grande dalle qui sert de table, tandis que trois petites tasses renferment probablement des épices ou des hors d'oeuvre. La suite du prince se tient un peu de côté derrière lui.

Pl. CXLV. B. 23. Un groupe de deux femmes, dont l'une est sans doute la suivante d'un prince, vu qu'elle porte l'émouchoir.

— 24. Quelques femmes de condition assises dans un pendopo non loin d'une maison, et une autre femme qui se trouve hors de la maison, voient un saint personnage s'approcher d'elles à travers les airs; leurs serviteurs sont assis hors de l'édifice. Le personnage qui plane dans l'air, n'est pas un Bouddha, pas même un Bhikshou, mais un fidèle Bouddhiste qui a acquis un pouvoir surnaturél par des prières et par d'autres actions méritoires.

Pl. CXLVI. B. 25 a disparu.

Pl. CXLVI. B. 26. Un prince et une princesse assis ensemble dans un pendopo; trois personnages de condition inférieure qui sont venus les voir, se tiennent devant eux. Nous apercevons à quelque distance un endroit dans la forêt, encaissé dans un mur de fragments de rocher, où se trouve un serpent gigantesque. La visite de ces deux personnages a-t-elle peut-être pour but le culte du serpent?

Pl. CXLVII. B. 27. Un groupe de deux femmes dont l'une tient une fleur dans la main droite.

— 28. Un prince assis dans son palais avec sa femme ou avec une suivante, tandis que deux femmes, assises dans un pendopo, s'entretiennent avec lui; près du pendopo se trouve un arbre symbolique ou sacré, au pied duquel nous voyons trois sacs fermés par une corde. Trois personnages chargés de fleurs et de couronnes s'éloignent sur les nuages.

Pl. CXLVIII. B. 29. Groupe se composant d'un homme et d'une femme dans une attitude qui marque l'intimité.

— 30. Un prince couché sur un divan couvert d'un dais; sur le divan se trouvent un grand nombre de coussins entassés les uns sur les autres, (à moins qu'il faille songer ici à un lit avec de larges plis dans les draps); la tête du prince repose sur la main droite et sur le coussin en forme de rouleau; deux suivantes se tiennent au pied du lit portant les émouchoirs. La suite, armée en partie, se trouve des deux côté du divan. Le prince voit en songe un esprit céleste qui quitte les nuages et qui vole vers lui pour lui faire part d'une nouvelle réjouissante; on dirait, à en juger par l'attitude des quatre hommes à droite du divan, qu'eux aussi sont témoins de l'apparition merveilleuse. Peut-être l'esprit de l'air est-il un des esprits du précédent bas-relief, n°. 28.

Pl. CXLIX. B. 31. Un couple royal reçoit des cadeaux et probablement aussi des félicitations, en rapport avec un événement important qui a été annoncé au roi sur le tableau précédent.

— 32. Ce tableau a trop souffert pour que nous osions en déterminer le sens. Un prince et un Brahmane sont en voyage, probablement vers un temple.

Pl. CL. B. 33. A côté d'un temple, qui est peut-être le but du voyage que nous venons de mentionner, se trouve un arbre symbolique, au pied duquel se voient quelques vases emballés dans des bandes de bambou qu'on a reliées ensemble. On aperçoit à quelque distance un prince et sa femme dans leur palais.

Pl. CLI. B. 34. Groupe de deux femmes, dont chacune porte un émouchoir.

— 35 manque.

Pl. CLII. B. 36. Un des personnages du groupe ordinaire.

— 37 manque.

Pl. CLIII. B. 38 manque également.

— 39. Un prince et une princesse assis dans leur pendopo avec six femmes de leur suite, reçoivent la visite d'un grand nombre d'hommes de condition.

Pl. CLIV. B. 40. Groupe d'un homme et d'une femme; celle-ci porte l'émouchoir.

— 41. Hommages et offrandes voués à trois Dagobs en forme de cloche qui se trouvent dans un grand pendopo.

Pl. CLV. B. 42. Hommage rendu par deux personnes auprès d'un temple au dieu qu'on y adore ou à des objets sacrés.

— 43. Une femme de condition, objet d'hommage de la part de deux de ses servantes, se rend vers un arbre symbolique et semble avoir quitté un palais, dans lequel nous voyons une autre femme assise sur un divan et entourée de quatre de ses suivantes.

Pl. CLVI. B. 44 et 45 manquent.

— 46. Grande fête, dans laquelle un éléphant semble exécuter des pas sur la musique de tambours et de flûtes.

Pl. CLVII. B. 47. Groupe d'un homme et d'une femme; la femme porte l'émouchoir.

— 48 a presqu' entièrement disparu; il n'est resté visible que les débris de deux arbres symboliques.

Pl. CLVIII, CLIX. B. 49—52 ont complètement disparu, à l'exception d'un arbre symbolique du n°. 50.

Pl. CLX. B. 53. Un couple royal assis dans un pendopo sur un divan très bas, reçoit un grand vase rempli de fleurs.

Pl. CLX. B. 54, manque.

Pl. CLXI. B. 55. Deux personnages, dont l'un s'est agenouillé, se mettent en marche vers un étang sacré entouré de rochers et situé dans une forêt; des fleurs et des feuilles de lotus montent sur la surface de l'étang; au-dessus du bassin s'élève un couple de Gandharvas. A l'entrée du chemin qui conduit à l'étang se trouve un arbre symbolique, et au pied de l'arbre nous voyons des sacs remplis d'offrandes, surveillés par deux Gandharvas.

Pl. CLXII. B. 56. Un prince s'entretient dans son palais avec un autre prince, qui a pris place à côté de lui; peut-être l'étang de tout à l'heure est-il le sujet de la conversation.

— 57. Le prince, assis sur un char attelé de deux chevaux, se rend avec sa suite vers la forêt où se trouve l'étang.

Pl. CLXIII. B. 58. Le prince, la princesse et huit femmes de leur suite se trouvent dans un palais près de l'étang, où nous retrouvons l'arbre symbolique et deux couples de Gandharvas.

— 59. Groupe se composant d'un homme entre deux femmes, dont l'une porte l'émouchoir, tandis que l'autre l'embrasse en lui mettant le bras droit autour du cou.

Pl. CLXIV. B. 60. Un prince assis sur son char, que deux chevaux emportent à travers les airs, tandis que sa suite vole à côté de lui; le but du voyage semble être un temple Bouddhiste, couronné de cinq Dagobs en forme de cloche, auprès duquel cinq Bhikshous se sont mis respectueusement à genoux.

— 61. Groupe se composant de trois personnages, dont l'un porte, à ce qu'il semble, l'émouchoir, tandis que l'autre tient une fleur à la main.

Pl. CLXV. B. 62. Un tableau d'un genre tout à fait différent, et qui nous transporte de nouveau dans le domaine de la fable. Trois buffles (ou carbaus) se trouvent dans un endroit de la forêt tout couvert de fragments de rochers, et sur le fond duquel on aperçoit un courant d'eau à travers l'ouverture d'une porte; un lion qui se cabre de l'autre côté des fragments de rocher, semble adresser la parole à l'un des buffles; un quatrième buffle se trouve à quelque distance derrière le lion.

— 63. Groupe se composant d'un homme et d'une

femme; l'homme tient une tige de lotus à la main gauche.

. Pl. CLXVI. B. 64. Deux Bhikshous apportent des offrandes près d'un temple.

— 65. Groupe se composant de trois personnages, un homme et deux femmes, dont l'une tient un émouchoir à la main.

Pl. CLXVII. B. 66. Un prince dans son palais; à quelque distance un homme qui danse sur la mesure d'une musique produite par trois tambourins, par deux flûtes et par quelques cymbales.

Pl. CLXVIII. B. 67, a été conservé en partie seulement. Quatre personnages de condition volent dans l'air et semblent se rendre vers

— 68, un temple qui a deux portails et dont le toit est orné de cinq Dagobs en forme de cloche. Deux Bhikshous apportent leur offrande d'encens allumé près d'un de ces portails, tandis que deux paons se sont perchés sur le toit; un homme qui porte un bouquet de fleurs et de plantes s'approche de l'autre portail.

Pl. CLXIX. B. 69. Un prince, assis sur son char attelé de deux chevaux et précédé de son cortége armé, rencontre deux (?) Brahmanes.

— 70. Groupe se composant d'un homme et d'une femme; celle-ci porte l'émouchoir,

Pl. CLXX. B. 71, a été conservé en partie seulement. Un personnage de condition avec sa suite, dans laquelle se trouve un éléphant et son cornac, assis et apportant des hommages.

— 72. Moitié inférieure d'un groupe de trois hommes (?)

Pl. CLXXI. B. 73—76, manquent.

— 77, a disparu en grande partie; le fragment qui a été conservé nous montre trois hommes qui portent chacun une oie sur les bras, et qu'accompagnent quatre autres hommes.

Pl. CLXXII. B. 78. Groupe d'un homme et d'une femme.

— 79. Un prince est assis avec deux de ses femmes dans un pendopo; près de ces personnages se trouvent trois servantes et deux serviteurs; la moitié du bas-relief a disparu.

Pl. CLXXIII. B. 80. Cinq Bhikshous assis dans un pendopo près d'un temple, s'entretiennent avec trois femmes qui se trouvent à genoux à côté d'eux.

Pl. CLXXIII. B. 81, manque.

Pl. CLXXIV. B. 82. Un couple royal reçoit les hommages de trois hommes, que l'autre moitié du bas-relief nous présente apportant leurs hommages et des offrandes d'encens près d'un grand Dagob en forme de cloche.

Pl. CLXXV, CLXXVI. B. 83—92, ont disparu.

Pl. CLXXVII. B. 93. Un couple royal s'entretient avec deux femmes de condition; l'autre moitié du bas-relief nous montre un homme qui se dirige respectueusement vers un temple.

Pl. CLXXVIII. B. 94. Groupe de deux hommes, dont l'un semble danser.

— 95. Culte voué à un Dagob par un homme de condition, dont les domestiques apportent des fleurs et des offrandes d'encens allumé.

Pl. CLXXIX. B. 96. Groupe de trois femmes.

— 97. Un prince (?) accompagné de deux de ses femmes, enseigne neuf auditeurs.

Pl. CLXXX. B. 98, manque.

— 99. Un prince assis dans son palais avec deux de ses femmes ou de ses servantes (?), fait une démonstration à un autre prince qui s'est assis avec sa suite hors du palais; l'objet de la démonstration est peut-être une fleur de lotus placée devant lui.

Pl. CLXXXI. B. 100. Culte voué à un Dagob, avec une procession de musiciens, qui battent les tambours, qui jouent de la flûte traversière et d'autres flûtes, qui frappent des cymbales etc., tandis que les suivants ou les serviteurs du principal personnage, qui nous est représenté ici, par exception, nu-tête et les cheveux flottants, apportent des offrandes de tout genre, entre autres des fleurs et un cierge.

Pl. CLXXXII. B. 101. Groupe de deux femmes dans une attitude d'intimité.

— 102. Un saint prince et sa femme se trouvent ensemble dans leur palais et y attendent la visite d'une femme de condition, qui s'appuie sur l'épaule de sa servante. Non loin de là sept hommes sont assis dans un pendopo et semblent s'entretenir

ensemble; trois hommes armés se trouvent près du pendopo.

Pl. CLXXXIII. B. 103. Groupe de deux femmes (?).

— 104. Neuf personnages de condition sont en route vers un temple où ils vont faire leurs dévotions.

Pl. CLXXXIV. B. 105. Culte d'un Dagob auquel on offre de l'encens allumé.

— 106. Un prince assis avec sa femme sur un divan couvert ou dans un pendopo, s'entretient avec un prince qui est venu lui faire visite et avec la suite de ce dernier.

Pl. CLXXXV. B. 107. Quelques hommes de condition et leur suite, armés d'arcs et de flèches, se dirigent vers une forêt pour y aller à la chasse; un chevreuil et trois chevrettes paissent sous les arbres derrière des fragments de rocher.

Pl. CLXXXVI. B. 108. Groupe de deux femmes dans une attitude d'intimité; l'une d'elles tient une fleur dans la main gauche.

— 109. Ce tableau semble nous présenter trois fois les mêmes personnages, occupés chaque fois d'une oeuvre différente. Nous avons d'abord une femme de condition, qui est venue visiter un Bhikshou dans sa retraite et qui s'entretient avec lui; nous voyons ensuite cette femme offrir au Bhikshou une fleur que celui-ci semble refuser; peut-être ce refus se rapporte-t-il à une proposition que lui fait la femme et qu'il repousse comme inconvenante; enfin, mais la certitude absolue nous manque ici par suite de l'état endommagé du bas-relief, le Bhikshou et la femme font leurs dévotion près d'un temple.

Pl. CLXXXVII, B. 110. Groupe de deux femmes, dont l'une porte un fruit ou un gâteau de riz dans la main droite.

— 111. Deux actions différentes. D'abord un prince accompagné de sa suite, qui va trouver un autre prince et qui s'entretient avec ce dernier et avec sa femme; ensuite un de ces deux princes présentant ses hommages et ses offrandes près d'un Dagob en forme de cloche.

Pl. CLXXXVIII. B. 112. Groupe de deux femmes, dont l'une tient la tige d'une fleur à la main.

— 113. Un prince, accompagné d'une suite nombreuse, s'est

approché d'un autre prince qui est assis avec deux de ses cour-
tisans dans un champ ou dans un jardin de plaisance; le premier
des deux princes prend quelque nourriture dans une petite cor-
beille, placée sur une dalle sous un arbre.

Pl. CLXXXIX. B. 114. Groupe se composant d'un homme d'une femme, dans une attitude d'intimité; à côté de l'homme une fleur de lotus sur sa tige.

— 115. Six personnages, assis respectueusement sous l'ombre des arbres, non loin du palais d'un prince Bouddhiste qui est parvenu probablement à un degré de sainteté.

Pl. CXC. B. 116. Trois personnages de condition inférieure se tiennent sur les bords d'un courant d'eau et y font leurs dévotions devant un poisson énorme, lequel, suivi d'un petit poisson, passe en nageant à travers les rochers pour arriver au bord; des fleurs descendent sur les deux poissons.

— 116, manque.

Pl. CXC—CXCVI. B. 117—126, manquent.

Pl. CXCVII. B. 127, manque.

— 128, a été conservé en partie. Quelques personnages de condition, assis dans une galerie ou dans un pendopo orné avec goût, apportent des offrandes.

— 129. Sept Bhikshous, assis dans un pendopo, apportent leurs hommages près d'un temple.

— 130. Un couple royal s'entretient avec trois personnages de condition qui sont venus lui faire visite.

Pl. CXCVIII. B. 131. Un couple royal assis sur un divan, s'entretient avec trois hommes de condition inférieure. L'autre moitié du bas-relief nous montre quatre hommes de condition qui s'entretiennent ensemble; les deux tiges de lotus qui montent du sol et que deux d'entre eux touchent de la main, se rapportent évidemment à une connaissance plus profonde des choses divines.

Pl. CXCIX. B. 132. Groupe de deux femmes.

— 133. Un Bhikshou assis sur un coussin élevé, prononce un discours et donne son enseignement à dix personnages de condition qui l'écoutent respectueusement.

Pl. CC. B. 134. Groupe d'un homme et d'une femme assis

dans une attitude qui marque l'intimité; la femme tient une fleur de lotus dans la main droite.

Pl. CC. B. 135. Un prince assis sur un trône élevé, reçoit la visite et les hommages de deux autres princes et de leur suite, dans laquelle se trouve aussi un éléphant.

Pl. CCI. B. 136. Groupe d'un homme et d'une femme; le dessinateur ou le sculpteur a oublié d'indiquer les contours des seins de la femme.

— 137. Quatre couples, hommes et femmes, exécutent des danses, tandis qu'un quatrième homme, mais sans compagne, semble prendre part à la danse pour la diriger; la musique s'exécute sur un instrument composé de treize baguettes de métal, sur une espèce de tambour et sur une clochette.

Pl. CCII. B. 138. Groupe se composant d'un homme de condition et d'une femme, assis dans une attitude qui marque l'intimité.

— 139. Culte voué à un Dagob par des Brahmanes, par une femme de condition et sa suite, qui apportent des couronnes ou des guirlandes et des fleurs, tandis qu'on fait de la musique sur deux tambourins, sur deux cymbales, sur deux flûtes très longues qui se terminent en forme d'entonnoir et sur une coquille qui sert de cor.

Pl. CCIII. B. 140. Un couple royal dans son palais; devant eux se trouve un jeune enfant, probablement leur fils, avec sa nourrice et sa suite; le couple royal semble se réjouir de la naissance de cet enfant.

— 141. Le roi, accompagné de sa femme et de son fils, fait avec eux ses dévotions et brûle de l'encens près d'un grand vase placé sous un pendopo; le vase est sans doute censé renfermer des reliques d'un Bouddha.

Pl. CCIV. B. 142. Quatre personnages, dont l'un touche de la main une tige de lotus qui monte du sol, tandis qu'un autre a une fleur de lotus à la main, se rendent ensemble vers le temple, à côté duquel un homme de condition inférieure, peut-être un Bhikshou, se met à genoux. Impossible de deviner la nature des objets que le dessinateur a indiqués par de petits traits seulement.

Il est difficile de déterminer la nature des cadeaux; peut-être faut-il y voir des pièces de vêtement qu'on a pliées, ou bien des écharpes.

Pl. CCXXIX. B. 194. Groupe se composant d'un géant et de deux femmes; le géant embrasse l'une de ces deux femmes en lui mettant le bras autour du cou.

— 195. Trois Bhikshounis ou servantes du Bouddha sont assises sous une grande galerie près d'un temple, devant un autel d'où s'élève la flamme de l'encens; ces femmes semblent être l'objet d'hommages et d'offrandes de la part d'une autre Bhikshouni et de cinq femmes de condition qui apportent des offrandes et des cadeaux.

Pl. CCXXX. B. 196. Deux femmes, des Bhikshounis comme sur le tableau précédent, qui se trouvent à genoux des deux côtés d'un autel sur lequel on a allumé de l'encens, tiennent chacune un rouleau à la main. Probablement ces rouleaux contenaient-ils un récit religieux ou sacré. Nous serait-il permis de supposer que le texte de ces livres est censé renfermer la description des sujets que le ciseau de l'artiste avait représentés sur les bas-reliefs?

Revenons encore plus spécialement aux groupes de deux et de trois images qui forment régulièrement une séparation entre les divers tableaux; ces groupes, pour autant qu'ils nous ont été conservés ou qu'il est possible de les reconnaître, nous montrent les sujets suivants: deux hommes, 94; un prince accompagné d'un autre grand personnage, 143; un homme et une femme, 78, 136, 150; l'homme portant un vase rempli de fleurs, 21; portant la tige de lotus dans la mains gauche, 63; ou la femme tenant l'émouchoir à la main, 40, 47; 7[illegible]; l'homme et la femme exécutant des danses (?) 152; ou bien dans une attitude d'intimité, 29, 134, 138; un géant, un sauvage ou Râkchasa avec une femme, 159; deux femmes, 101; l'une d'elles tient à la main l'émouchoir, 23, 103; ou un gâteau de riz, 11[illegible]; ou une fleur, 27, 108, 112, 132; une princesse avec une autre femme de condition, 145; deux femmes qui portent chacune un émouchoir, 34.

Les groupes de trois images se composent de trois hommes (?) 72, 163, 181; dont l'un porte un émouchoir, l'autre une fleur, 61; d'un homme avec deux femmes dont l'une porte l'émouchoir, 65, tandis que l'autre met le bras autour du cou de l'homme, 59; d'un géant ou d'un sauvage avec deux femmes, 195. Il n'est pas sûr que le nº. 96 présente un groupe de trois femmes.

Nous croyons pouvoir comparer ces groupes à ceux que nous avons trouvés sur la paroi postérieure de la première galerie, et dont nous avons donné une description plus détaillée pages 37, 38, voyez aussi Pl. XV. Il est vrai que sur ces derniers bas-reliefs, ceux de la Pl. XV, nous n'avons pas trouvé des groupes de deux personnages; mais partout où ils nous présentent des groupes de trois, nous constatons le plus parfait accord entre ces derniers bas-reliefs et ceux que nous venons de passer en revue. Le but principal des tableaux a été sans doute, aussi bien sur la première galerie que sur la paroi antérieure de la seconde, (le lecteur se rappelle que ce sont là les deux parois du même mur d'enceinte) de nous représenter les hommes en général, des princes et des grands aussi bien que des hommes de condition inférieure, oui jusqu'aux tribus sauvages, jusqu'aux géants et aux adorateurs de serpents (Pl. XV. 7), comme des adorateurs du Bouddha, pieux, éclairés, heureux et pacifiques. Les fleurs et les tiges de lotus que plusieurs d'entre eux tiennent à la main, se rapportent à la connaissance de la vraie doctrine qu'ils ont obtenue; leur bonheur paraît chez plusieurs dans l'attitude d'intimité avec leurs épouses, que nous avons constatée sur quelques tableaux; cet état bienheureux est même tombé en partage aux habitants incultes et sauvages de la terre, qui se sont laissés convertir par la doctrine du Bouddha et ramener à de meilleures doctrines et à des moeurs plus douces.

Pour ce qui est des grands tableaux, nous avons déjà mentionné l'opinion de M. Wilsen. Il indique l'idée générale de ces bas-reliefs comme la lutte du bien et du mal dans la période anté-Bouddhiste; il y retrouve les différentes incarnations, c'est-à-dire l'apparition des dieux sous forme humaine et leur naissance dans le but de sauver l'humanité dégénérée. Nous avons

rencontré en effet sur quelques bas-reliefs de cette série inférieure des tableaux du même genre, des princes avec leurs jeunes enfants, des fêtes pour célébrer la naissance de ces derniers: Pl. CCIII. B. 140; CCVI. B. 146, 153. Mais pourquoi ne pourrait-on pas s'en tenir ici à l'explication la plus simple et la plus ordinaire? Pourquoi faut-il trouver autre chose dans ces tableaux que la naissance et les actions de princes qui se sont distingués par une vie pieuse et par le zèle qu'ils ont déployés dans l'oeuvre de la propagande Bouddhiste? Nous n'osons pas mettre nos bas-reliefs en rapport avec les avatâras de Viçnou surtout parce que nous sommes forcés d'ignorer le contenu de tant de bas-reliefs qui ont disparu ou qu'il n'a plus été possible de déterrer et de reproduire par le dessin. Il faut bien tenir compte, d'abord, de la manière étrange et peu conforme à la tradition, dont quelques-unes de ces incarnations auraient été représentées. Mais lors même qu'on ne voudrait pas faire entrer cette anomalie en ligne de compte, il suffirait toujours encore de fixer notre attention sur une autre particularité: c'est la grande distance qui sépare les uns des autres les tableaux de ce genre, au point qu'ils ont même leur place dans des séries différentes; il y a là déjà un obstacle insurmontable à l'idée de M. Wilsen. Il nous est impossible, par exemple, de trouver un rapport étroit entre le tableau de l'adoration d'un poisson, Pl. CXC. B. 116, et la Matsya-avatâra ou l'apparition de Viçnou sous forme de poisson; tout ce que nous voyons ici, ce sont quelques hommes qui témoignent leur respect à un énorme poisson, accompagné d'un petit poisson de la même espèce. Le bas-relief A. 193 de la série supérieure, Pl. CLXXXII, nous montre un navire, mais nous ne saurions y retrouver le navire dans lequel Viçnou, devenu poisson, sauve les créatures et les graines des plantes qui sont restées, et les transporte à travers le déluge vers les montagnes du nord. Nous voyons, il est vrai, un grand nombre de naufragés se sauver sur le dos d'une tortue: A. 192, 194, 195, Pll. CLXXXII et CLXXXIII, mais nous ne saurions trouver le moindre rapport entre cette scène et la Kourma avatâra de Viçnou, ou son incarnation sous la forme d'une tortue. La tradition

concernant cette seconde incarnation de Viçnou ne renferme pas la moindre trace d'un sauvetage de ce genre. Elle dit seulement que Viçnou, transformé en tortue, portait la terre sur son écaille, tandis que les dieux se servaient de cet animal pour baratter l'océan de lait.

Nous avons déjà dit que M. Wilsen est revenu plus tard de la manière dont il avait interprété plusieurs bas-reliefs dans ses travaux manuscripts. Il a déclaré lui-même qu'il lui était devenu impossible de maintenir son opinion sur plus d'un point, depuis qu'il avait pu prendre connaissance de nouvelles sources et qu'il avait examiné les détails de plus près. Nous croyons pouvoir appliquer également cette déclaration à ce qu'il avait dit des bas-reliefs de la série inférieure; mais nous ne résistons pas au plaisir de citer à ce propos une page de son manuscript. Voici la manière dont il résume son interprétation de ces bas-reliefs:

„Le discours des Brahmanes commence par des exercices de chant et de danse. Prêtons l'oreille à ces paroles qui coulent de leurs lèvres comme du miel pour être accueillies avec empressement et avec bonheur par l'auditoire. Car le chant qu'ils entonnent est d'origine supérieure et provient des dieux eux-mêmes.

„Le Brahmane chante l'histoire des hommes; il les décrit tels qu'ils ont vécu au commencement, labourant la terre dans la sueur de leur visage; il raconte comment les meilleurs d'entre eux se sont pénétrés de pieux sentiments, comment ils se sont retirés dans la forêt solitaire pour y mener une vie de contemplation sous l'inspiration des dieux; comment ils ont acquis ainsi la connaissance plus profonde des causes et des effets de tous les phénomènes dont ils parlaient dans leurs écrits.

„Il chante les hommes qui ont su s'élever au-dessus de leurs semblables par la vertu et par les forces physiques, et que les dieux ont pris à cause de cela sous leur garde spéciale.

„Il chante les dieux eux-mêmes, et raconte comment ils vivent dans leur cieux et comment ils descendent sur la terre pour vivre parmi les humains, revêtus d'une forme humaine ou d'une forme animale.

„Il chante la nature physique et la vie de l'esprit; il chante

la faiblesse de la première et la force de l'autre; il chante les changements qui se produisent dans l'état des hommes, les créations nouvelles, la pauvreté et la richesse, le bonheur et le malheur du genre humain.

„Il chante les animaux, comme les représentants des passions humaines.

„Il chante Viçnou, qui a pris la forme d'un poisson; l'éléphant le représentant du monde, sur lequel s'élève le temple de la divinité.

„Il chante les saints hommes et les saintes femmes qui se sont retirés du monde; les sages, les penseurs, les Bouddhas, les pieux cénacles etc., et termine en disant: „voilà la parole divine! voilà mon discours, je l'ai écrit sur la feuille lissée de lontar! En voilà le contenu; voilà ce qui est écrit!""

Nous avons voulu mettre sous les yeux de nos lecteurs cette description poétique, qu'on doit à la plume de l'éminent artiste et de l'écrivain habile. Malgré l'admiration que nous éprouvons pour le talent de M. Wilsen, nous ne saurions partager ses vues, et nous aimons mieux nous en tenir à l'opinion que nous avons déjà émise plus haut et que nous voulons résumer encore brièvement. Le contenu des tableaux nous paraît avoir été emprunté aux traditions concernant les Bouddhas et leur doctrine, les princes et les saints qui l'ont pratiquée, protégée et répandue, qui ont augmenté le prestige du culte de Bouddha par leurs cadeaux et leurs offrandes, et qui ont fait preuve de leur attachement au maître, en vouant un culte aux lieux où reposaient ses reliques sacrées, aux édifices qui ont été construits au-dessus de ces restes, et aux arbres symboliques qui devaient conserver la mémoire du grand acte par lequel le maître avait passé à l'état de perfection suprême.

Passons maintenant à la galerie suivante, et arrêtons-nous un moment devant les bas-reliefs qui y ont été conservés en entier ou en partie.

TROISIÈME GALERIE ; PAROI ANTÉRIEURE.

Nous avons déjà dit plus haut, pages 60, 61, qu'il n'est resté que trente-deux bas-reliefs des deux cent quatre qui ornaient autrefois cette paroi antérieure; du moins n'a-t-on pu en dessiner que trente-deux seulement. Il nous en manque ainsi cent soixante-douze. La disposition est exactement ce que nous avons vu sur la paroi antérieure de la galerie précédente; les tableaux ont été taillés sur la paroi dans des enfoncements sans moulures ou autres ornements de ce genre; il n'y a cependant ici qu'une seule série; les enfoncements sont séparés les uns des autres par des espaces étroits, tout comme sur la galerie précédente. Commençons de nouveau notre tournée par la porte de l'est en nous dirigeant vers le sud; c'est près de la porte du sud que nous trouvons les deux premiers bas-reliefs de ceux qui ont été conservés.

Pl. CCXCV. 1. Un arbre symbolique, au pied duquel se trouvent cinq vases remplis de fleurs; auprès de l'arbre deux gardiens armés, dont l'un porte une massue contre l'épaule.

— 2. Douze jeunes gens, assis au-dessous et à côté d'une galerie, écoutent les discours d'un prédicateur. Ils tiennent des feuilles de lontar à la main, peut-être dans le but de noter ce qu'ils ils entendent.

Au-delà de la porte du sud se trouvent les nos 3—11 :

Pl. CCXCV. 3. Un Bhikshou, devant lequel brûle de l'encens, s'entretient avec neuf de ses disciples, assis dans une galerie couverte; à côté de la galerie se trouvent sept serviteurs avec des cadeaux.

— 4. Un arbre symbolique, à côté duquel se trouvent deux

[illegible] d'une et deux vases remplis d'offrandes.

[illegible] de son palais. [illegible] sortent [illegible] une quantité de caisses et de sacs, remplis [illegible] que le jeune est en train de distribuer à la foule [illegible] devant lui, et nous [illegible] plusieurs Brahmanes.

— [illegible] dans son palais, tandis que hors du palais un grand nombre de personnages assis écoutent attentivement [illegible].

— [illegible] grand vase entre deux vases plus petits; le grand vase [illegible] des fleurs.

P. CLXCVII. 8. Une Gandharvi à côté d'une autre, ou plutôt d'un Gandharva, dont il n'est resté que la tête.

— 9. Un couple de Gandharvas surveillant un vase qui contient des fleurs destinés à servir d'offrande.

— 10. Un arbre entre deux grands vases remplis d'offrandes.

— 11. Un pénitent s'est retiré du monde et de ses préoccupations dans un coin désert de la forêt; il dort, mais son sommeil va bientôt être troublé, car un oiseau (un corbeau?) s'est posé sur sa jambe droite, et un autre sur le dessus du bras gauche, tandis qu'un singe, se tenant derrière lui, regarde par-dessus sa hanche droite. A ses pieds se trouve un singe (ou un chat?), un peu plus loin deux vases, probablement remplis de vivres. Nous voyons, à quelque distance, dans un enclos fermé par des rochers, une biche ou une chevrette, [illegible] nous apercevons sur un de ces fragments de rocher un oiseau semblable à celui qui s'est posé sur le bras du dormeur, probablement un perroquet. [illegible] a fait sa demeure, [illegible] grand nombre d'animaux [illegible] rhinocéros, une [illegible] un paon, [illegible] fragments de rocher un oiseau ayant la [illegible] à bien [illegible] sur l'autre [illegible] un [illegible] de l'homme et [illegible]

Voilà encore un tableau qu'il est très difficile, pour ne pas dire impossible, d'expliquer. Nous y avons, d'abord, un homme qui s'est livré à une vie de contemplation et qui s'est endormi. Les animaux qui l'entourent peuvent fort bien représenter sous forme d'allégorie les plaisirs et les jouissances de la vie mondaine, les passions violentes et mauvaises qui y entraînent l'homme, et qui lui apparaissent en songe la nuit, tandis que le souvenir de ces dangers le poursuit dans ses veilles; les mauvais principes l'obsèdent et veulent le ramener au monde. Nous n'éprouvons pas la moindre difficulté à admettre cette interprétation d'une manière générale, mais nous hésitons à l'appliquer à tous les détails du tableau, comme l'a fait M. Wilsen.

Celui-ci voit dans le corbeau et le chevreuil Çiva et Viçnou, les représentants de la doctrine du Brahmanisme, que le pénitent a abandonnée pour la doctrine Bouddhiste. Par la direction de son bec le corbeau marque le plaisir sensuel, et l'autre oiseau, également un corbeau, la femelle du premier, chuchote à l'oreille du dormeur, lui disant qu'il doit retourner au monde pour en jouir, pour aimer, pour se marier, pour se faire une famille, ce qui est bien plus doux que cette vie solitaire et les privations qu'elle lui impose.

Un peu plus loin nous voyons à la face du sud un autre bas-relief.

Pl. CCXCVIII. 12. Un homme, peut-être un pénitent, presqu'entièrement nu, est assis dans un pendopo, sur un trône élevé, tandis que derrière lui se tiennent deux autres personnages. En face du pénitent nous voyons, dans un autre pendopo, un grand nombre de femmes avec un enfant assis par terre auprès d'elles, occupées à offrir des cadeaux. Derrière ces femmes se trouvent plusieurs autres sectateurs du pénitent, qui apportent également des dons dans des vases et dans des plats. Les deux femmes qui ont l'enfant devant elles se distinguent par leurs cheveux défaits, tandis que les autres femmes portent des coiffures très basses.

Peut-être faut-il voir dans ce tableau la consécration d'un jeune enfant à la vie spéculative; il est possible aussi que la mère

vienne implorer sur lui la bénédiction d'un saint Brahmane ou qu'elle demande ses conseils pour diriger l'éducation de son enfant.

Un peu plus loin, à la face ouest:

Pl. CCXCVIII. 13. Un arbre symbolique, auprès duquel se trouvent deux vases munis de couvercles et deux Gandharvas, dont il n'est resté que les têtes.

— 14. Un prince accompagné des femmes de sa suite, assis dans un pendopo; en face de lui un certain nombre d'hommes de condition, derrière lesquels se trouvent deux chevaux. Trois autres personnages sont assis sous deux arbres; celui qui se trouve au milieu, est un Brahmane et a l'air de s'entretenir avec d'autres personnes.

Un peu plus loin, près de la porte:

Pl. CCXCIX. 15. Un grand vase rempli de fleurs placé sur un piédestal.

— 16. Un saint prince assis dans un pendopo; en face de lui se trouve un homme de la classe inférieure, mais qui mérite de recevoir des hommages, parce qu'il s'est voué à une vie de contemplation; deux disciples l'accompagnent, et il se trouve entre eux un vase rempli de fleurs. La suite du prince, armée en partie, se trouve derrière lui.

A quelque distance de ce bas-relief:

— 17. Un grand vase rempli de fleurs; le ventre du vase est richement orné.

— 18. Deux Gandharvas et

— 19, deux autres Gandharvas.

— 20. Un arbre symbolique, au pied duquel se trouvent deux vases remplis d'offrandes.

Pl. CCC. 21. Un prince assis dans un pendopo avec les femmes de sa suite. Un homme de condition inférieure semble porter quelque chose vers le pendopo; derrière lui sont assis des serviteurs portant des armes et des insignes.

— 22. Un grand vase fermé rempli de fleurs, entre deux vases plus petits et des malles de voyage.

— 23. Un prince dans son palais, près de lui sa suite;

il adresse un discours à un grand nombre de ses disciples de condition différente.

Au nord à droite de la porte:

Pl. CCCI. 24. Un tableau fort endommagé dans le genre du précédent; ici cependant le principal personnage est une femme de condition, entourée de ses suivantes et de ses domestiques, parmi lesquels se trouvent quelques femmes. Des hommes armés se trouvent à quelque distance sous les arbres.

Un peu plus près de la porte:

— 25. Un grand vase rempli de fleurs de lotus entre deux autels, et deux vases plus petits d'où s'élèvent les flammes de l'encens allumé.

— 26. Une princesse et deux autres femmes de condition, assises dans un pendopo et entourées de leurs servantes, qui se trouvent en plein air. Près d'un autre pendopo nous voyons six femmes de condition, dont la première tient un jeune enfant sur ses genoux. Derrière ces femmes se trouvent quelques hommes de la suite de la princesse. Peut-être faut-il voir dans celle-ci la mère du jeune garçon que sa nourrice et ses bonnes soignent à quelque distance.

A l'est, à droite de la porte:

Pl. CCCII. 27. Encore un grand vase rempli de fleurs, entre deux autels sur lesquels on a allumé de l'encens.

— 28 a presque complètement disparu.

Un peu plus loin:

— 29. Un couple de Gandharvas près d'un vase destiné aux offrandes.

— 30. Une coquille, dans laquelle se voit une fleur, placée sur un trépied entre deux émouchoirs.

Encore un peu plus loin:

— 31. Un arbre symbolique entre deux vases remplis d'offrandes. Un peu plus loin:

— 32. Un grand vase rempli de fleurs, entre deux offrandes d'encens allumé.

M. Wilsen distingue les scènes de cette paroi antérieure par le titre général de Séductions; l'idée de trouver ici des séductions

devait résulter naturellement de la manière dont il entendait le bas-relief 11, face méridionale. Nous ne saurions suivre ici l'ingénieux écrivain. Nous n'osons conclure d'un seul bas-relief, dont le contenu ne se retrouve sur aucun des trente-et-un qui le précèdent ou qui le suivent, à l'idée générale de toute une série, qui se compose de plus de deux cents tableaux. Nous aimons mieux retrouver ici sur la troisième galerie des tableaux dans le genre des autres: naissance de princes célèbres; hommages rendus à des princes et à des princesses, peut-être aussi des scènes de leur vie; puis des images représentant: l'arbre sacré, les vases remplis des restes du Bouddha ou contenant des fleurs qui lui sont consacrées; enfin, les symboles de sa doctrine.

QUATRIÈME GALERIE; PAROI ANTÉRIEURE.

Nous avons déjà dit plus haut, page 72, que vingt-quatre seulement des bas-reliefs de cette paroi antérieure ont pu être reproduits par le dessin, sur un total de soixante-quatre; tous les autres ont disparu, ou ont été enfouis sous les décombres. Ici encore les bas-reliefs avaient été taillés dans des enfoncements oblongs, sans cadres ou sans ornements aux bords.

En entrant par la porte orientale nous trouvons immédiatement à gauche, touchant directement à la porte,

Pl. CCCXLVII. 1. Huit hommes de condition, assis sous un arbre symbolique et s'adressant probablement au principal personnage du bas-relief suivant, lequel a disparu.

Au sud,

— 2. Un saint prince, assis sur un trône dont un coussin de lotus couvre le siége, adresse une démonstration à quelques hommes de condition, qui l'écoutent dans une attitude respectueuse; à droite se trouvent quelques autres hommes, dont l'un lui offre de l'encens allumé. Un tableau qui touche immédiatement à celui-là est le n°

— 3, représentant huit hommes de condition assis sous un arbre symbolique, qui forment avec ceux du tableau précédent l'auditoire du prince.

Au delà de la porte se trouvent de ce côté-ci neuf autres bas-reliefs, 4—12, qui tous sont restés visibles.

Pl. CCCXLVIII. 4. Neuf personnages de condition, portant des offrandes et des cadeaux, sont assis sous un arbre symbolique; il faut peut-être les mettre en rapport avec le tableau suivant,

— 5, où un saint prince, accompagné de sa suite, se met

à genoux, lui aussi, sous un arbre symbolique, pour témoigner, à ce qu'il semble, son respect à un prince; ce dernier est assis avec deux de ces courtisans sur un divan sculpté avec élégance, tandis qu'un autre prince, accompagné de deux de ses serviteurs, lui adresse la parole.

— 6. Les quatre hommes à gauche du spectateur font partie du groupe de la dernière moitié du précédent tableau, de celle qui touche directement au n°. 6; eux aussi apportent évidemment leurs hommages au principal personnage de la dernière scène du n°. 5. Les huit qui occupent l'autre moitié de ce tableau présentent leurs hommages aux

— 7, trois princes, assis ensemble sous un arbre, sur un divan, accompagnés de trois de leurs serviteurs; deux de ces princes, c'est-à-dire les plus avancés, ont un caractère de sainteté.

Pl. CCCXLIX. 8. Les deux saints princes et leur suite font visite à neuf autres princes, qui sont parvenus à la même dignité et qui se sont réunis dans un élégant pendopo.

— 9. Peut-être la première partie de ce tableau est-elle en rapport étroit avec la seconde moitié du précédent, et faut-il voir dans ces quatre hommes assis une partie de la suite des rois qui sont assis dans le pendopo. Quant aux hommes armés de la seconde moitié de ce bas-relief, il faut les ranger au nombre de ceux qui forment la suite du prince que le bas-relief suivant nous représente debout.

Pl. CCCL. 10. Un saint prince, assis sous un dais sur le coussin de lotus, reçoit la visite et les hommages d'un autre saint prince, qui est venu vers lui du côté droit, accompagné de sa suite armée, tandis que à gauche, sept princes, arrivés tous à un degré de sainteté, viennent lui offrir également leurs cadeaux.

— 11. Les sept hommes assis que nous présente ce bas-relief
e de ces derniers; les six hommes armés
seconde moitié des bas-reliefs appartiennent
s que nous présente le tableau suivant.
saints princes se rendent avec leur
hommes de condition, assis dans

un pendopo. En passant ensuite devant la face ouest nous trouvons, au delà de la porte, encore deux bas-reliefs qui ont été conservés.

Pl. CCCLI. 13, endommagé en partie. Un saint prince et un personnage qui s'est mis à genoux à côté de lui, se trouvent près de deux Bhikshous et de deux hommes de condition; ces derniers se sont élevés à un très haut degré de perfection Bouddhiste, comme l'indiquent les fleurs de lotus qui leur servent de siége.

Pl. CCCLII. 14. Un prince assis sur un trône de lotus, et un autre qui se trouve près de lui, accompagnés l'un et l'autre de leur suite, s'entretiennent avec trois saints Bhikshous, assis également sur des fleurs de lotus, qui montent sur leurs tiges hors de l'eau.

Au nord, avant d'arriver à la porte septentrionale, nous trouvons:

— 15. Un saint prince avec sa suite, rendant visite et présentant ses hommages à un autre saint prince, que nous trouvons assis sur son trône de lotus; à côté du dernier se voit un arbre symbolique, au pied duquel cinq vases remplis d'offrandes et deux gardes.

Pl. CCCLIII. 16. Un saint prince avec sa suite, non loin de cinq jeunes gens (de futurs Bouddhas ou des saints Bouddhistes?) qui se tiennent debout sur des coussins de lotus.

Au delà de la porte, sur la même face septentrionale:

— 17. Des hommes, probablement la suite d'un roi qui a disparu avec le tableau du bas-relief suivant.

Un peu plus loin nous arrivons à trois bas-reliefs, qui semblent former un ensemble:

— 18. Un saint prince reçoit la visite d'un homme de condition qui se trouve à genoux devant lui; à sa gauche est assis un de ses serviteurs. Nous n'osons dire si ce dernier s'est endormi, ou bien s'il écoute attentivement les démonstrations d'un homme que nous voyons assis avec un autre dans un pendopo voisin.

Pl. CCCLIV. 19. La moitié de ce bas-relief, celle où nous voyons cinq personnages apportant des cadeaux, fait encore partie du tableau précédent; l'autre moitié nous montre une partie de la suite représentée sur le bas-relief suivant.

Pl. CCCLIV. 20. Un saint prince et un autre personnage de condition, accompagnés de leur suite, rendent visite et apportent leurs hommages à un Brahmane (?) qui vit dans la retraite.

En retournant à la face de l'est nous trouvons encore, non loin de la porte:

Pl. CCCLV. 21. La suite de deux princes; il nous semble au moins que la moitié de ce groupe d'hommes compose la suite d'un prince, qui doit avoir eu sa place sur un tableau qui a précédé immédiatement à celui-ci mais qui s'est perdu, tandis que l'autre moitié du groupe constitue une partie de la suite du prince que nous montre le bas-relief suivant.

— 22. Un prince, accompagné de sa suite, s'entretient avec un homme de condition qui s'est élevé à un degré supérieur de dignité Bouddhiste. A gauche de celui-ci un autre prince, accompagné également de deux de ses serviteurs, qui portent des cadeaux, adresse la parole à un personnage qui a disparu.

Enfin, tout près de la porte, nous voyons:

— 23. Deux tableaux. D'abord un saint prince assis sur un trône élevé; à côté de lui se trouvent assis quelques hommes de sa suite, tandis qu'on aperçoit son éléphant derrière eux.

Nous voyons ensuite le saint prince s'entretenir avec beaucoup de vivacité avec un autre prince, qui s'est agenouillé devant lui, mais qui ne se distingue pas par l'auréole. La conversation a lieu près d'un enclos formé par des planches ou des poutres devant un palais ou un temple.

— 24. Les gens de la suite du saint prince que nous a montré le précédent bas-relief.

Les conclusions de notre revue doivent être les mêmes pour la série que nous venons d'examiner que pour les précédentes; impossible d'y trouver une autre idée dominante que celle d'hommages rendus à de zélés adorateurs du Bouddha. La seule chose qui attire ici notre attention, c'est que les personnages qui reçoivent ce culte, se distinguent par leurs insignes comme des hommes qui ont pu s'élever plus haut et qui sont arrivés à un degré supérieur de sainteté.

CINQUIÈME GALERIE; PAROI ANTÉRIEURE.

Montons enfin une seconde fois vers la dernière galerie pour y passer en revue les quatorze bas-reliefs restés visibles sur la paroi antérieure; car voilà tout ce qui nous reste des cent quarante dont se composait autrefois toute cette série, ainsi que nous l'avons dit plus haut, page 83.

Les enfoncements ressemblent à ceux de la précédente galerie; ils n'ont pas d'ornements et sont séparés les uns des autres par des montants étroits ou par des compartiments intermédiaires, dont le plan ne rentre pas en deçà de la surface du mur.

En entrant par la porte de l'est nous ne tardons pas à voir qu'il n'est pas resté visible un seul tableau sur toute la paroi de la face orientale. En poursuivant notre promenade le long de la paroi du sud nous rencontrons, près de la porte, les deux premiers des bas-reliefs qui nous restent.

Pl. CCCLXXXIX. 1. Le côté droit du bas-relief nous montre, au premier plan, un prince qui se tient debout et qui adresse avec assez de vivacité la parole à un autre homme de condition et à la suite agenouillée de ces deux personnages. Il est probable que l'événement que retrace le reste du tableau, lui fournit le sujet de son discours. Au premier plan coule un torrent, qui a débordé et qui a déjà atteint le seuil d'une maison située sur l'autre bord; nous apercevons dans cette maison un homme, peut-être un Bhikshou, debout entre deux femmes agenouillées et portant un petit vase dans chaque main. A côté de la maison trois hommes se cramponnent aux bras d'un autre homme, qui paraît un géant auprès d'eux; celui-ci n'entre que jusqu'aux genoux dans l'eau et tient à la main gauche la jatte des péni-

tents. Nous apercevons, à droite du dernier, trois autres hommes; l'un d'eux soulève son camarade sur ses épaules, et leurs cheveux défaits semblent indiquer que les flots les ont surpris et qu'eux aussi attendent leur salut du géant. Tout à fait au premier plan se trouve, à l'angle gauche du tableau, un petit édifice s'élevant au-dessus de la surface des eaux sur un piédestal carré; des deux côtés de l'édifice se trouve un homme semblable aux malheureux qui sont en danger de périr. Devant le soubassement très élevé du petit bâtiment se trouvent trois hommes assis, dont l'un est probablement un Bhikshou; ceux-ci sont évidemment tout à fait hors de danger et s'entretiennent ensemble avec beaucoup de vivacité.

Pl. CCCLXXXIX. 2. Des deux côtés d'un arbre symbolique sont assis neuf hommes de condition, qui s'entretiennent ensemble.

Les nos 3 et 4, qui se touchent, se trouvent de l'autre côté de la porte; 3 nous montre également neuf hommes de condition, parmi lesquels il y en a quelques-uns qui portent les armes, assis à l'ombre d'un arbre symbolique et s'entretenant ensemble. — 4, a quelque analogie avec le tableau du no. 1. A droite se trouvent deux princes et leur suite; l'un d'eux exprime évidemment par le geste de la main droite (la main gauche et la tête ont disparu) la surprise que lui cause la vue de la scène qui se passe à quelque distance; l'autre prince se tient respectueusement debout. La moitié gauche du tableau nous présente encore une nappe d'eau, qui provient sans doute aussi d'un débordement. Un grand nombre d'hommes de la classe inférieure essaient de se sauver; une partie de ces hommes réussissent en effet à se sauver, moyennant le secours d'un homme, habillé comme eux, et d'un cheval qui monte hors de l'eau. L'homme retient quelques-uns des malheureux par une écharpe ou un bandeau, dont il a saisi lui-même un des bouts; il faut supposer probablement qu'il a attaché l'autre bout à sa ceinture ou à son cheval. Nous allons revenir tout-à-l'heure sur ces deux tableaux.

La paroi occidentale n'a conservé que trois bas-reliefs; on trouve, un peu avant d'arriver à la porte,

Pl. CCCXC. 5. Le côté droit de ce tableau fait partie d'un bas-relief précédent qui a disparu, et qui représentait sans doute un prince dont ce tableau nous montre la suite; la moitié gauche nous présente quelques hommes de la suite du prince que nous trouvons sur le bas-relief suivant.

— 6. Un prince assis dans son palais, tandis que son serviteur se trouve à genoux à côté de lui. Il adresse ses discours à un autre prince, assis avec sa suite hors du palais. Autour du palais se trouvent à gauche un grand nombre d'hommes qui font de la musique en frappant sur des tambours, en jouant de la flûte traversière et d'instruments à cordes; nous voyons à droite quatre femmes qui jouent des cymbales. Il est clair que ce dernier détail a un sens symbolique; car le bruit assourdissant des instruments de musique ne s'accorde nullement avec le silence qu'exige le discours du prince. L'homme qui se trouve sur l'arrière-plan à gauche du palais, porte dans un bandeau, attaché autour du corps, et embrasse des deux mains un objet dont nous n'osons préciser la nature; peut-être est-ce un instrument de musique; dans ce cas il faudrait y voir une espèce de cornemuse; mais nous ne sachons pas que les Indiens aient jamais connu cet instrument-là.

— 7. Dix hommes de condition, assis à l'ombre d'un arbre symbolique, écoutent respectueusement le discours que leur tient le roi du précédent bas-relief.

La paroi antérieure de la face occidentale ne nous a pas conservé d'autres tableaux; mais en poursuivant notre tournée le long de la paroi septentrionale, nous trouvons encore sept tableaux qui se suivent sans intervalles, immédiatement au delà de la porte. Ce sont les n°s 8 à 14.

— 8. Treize personnages de condition, assis sous un arbre symbolique, portant des offrandes et des dons qu'ils destinent aux deux Bouddhas du bas-relief suivant.

Pl. CCCXCI. 9. Deux Bouddhas (ou deux Bhikshous) assis sur des coussins de lotus, ayant la petite auréole derrière la tête, tandis qu'une auréole plus grande forme le fond de tout leur corps; ils se distinguent les uns des autres par la manière

[illegible]

PLANCHE 12. Ce tableau se rattache en partie au [illegible] dent. Les [illegible] personnages que la partie droite du tableau montre avec [illegible] l'arbre symbolique, font partie du groupe lequel se termine le dernier bas-relief. Les six autres [illegible] nent à la suite que représente le bas-relief suivant. [illegible] nous inclinerions à admettre une erreur dans l'ordre que le amateur a suivi dans la reproduction des tableaux, en [illegible] le bas-relief 11 à la place de 13. Il nous semble, en [illegible] qu'en mettant ce dernier tableau avant le n°. 12, nous [illegible]

rons plus de rapport entre les différentes images; alors le soldat ou le Brahmane de condition avec sa moustache, que nous représente le nº. 12, aurait près de lui, dans le même groupe, un autre homme, que distingue également une longue moustache, et ferait ainsi partie de la suite d'un grand personnage, qui porte le même signe distinctif. Les personnages du nº. 11, qui portent des cadeaux et qui se sont agenouillés sur le sol, figurent au contraire beaucoup mieux avec leurs drapeaux flottants à la suite de ceux du nº. 12.

Pl. CCCXCII. 14. La scène représente une forêt garnie de fragments de rocher; ces objets, de même que les arbres, ne sont cependant visibles qu'en partie; d'où il faut conclure que l'artiste n'a voulu nous en montrer que le sommet. Au-dessus de cette forêt nous voyons à gauche le disque du soleil, à droite le croissant de la lune; entre ces deux corps célestes on distingue sept globes ou disques plus petits, représentant apparemment des étoiles. Le bord inférieur des deux grands luminaires est entouré de flammes. Quantité de fleurs sont tombées dans la partie concave du croissant; d'autres fleurs flottent dans l'air à gauche du soleil, au-dessus de trois personnages de condition, que nous voyons assis dans une attitude respectueuse. Le côté opposé du tableau nous montre un prince qui a l'air d'adresser la parole à sa suite, armée en partie et assise derrière lui; l'éléphant du prince se trouve auprès de la suite.

Ecoutons l'interprétation que M. Wilsen donne de ce bas-relief et des nºˢ 1 et 3, sur lesquels nous avons promis de revenir; ici encore il faut rendre hommage à la sagacité et l'imagination vive de cet artiste.

Le bas-relief nº. 1 représente, selon lui, un des déluges qui, d'après la doctrine des Bouddhistes, doivent couvrir le monde à de certaines époques. Les disciples vertueux de la doctrine du Bouddha n'ont rien à craindre ici; le déluge ne les atteindra pas. Aussi le saint prince et sa suite, de même que les Bhikshous que nous voyons assis au premier plan à gauche (et que M. Wilsen suppose être en voyage), n'ont pas plus à s'inquiéter du déluge qui approche que les deux prêtres assis sur la hauteur

près de l'édifice que M. Wilsen prend pour un couvent ou un Vihâra. Par contre, l'homme qui s'adonne avec ses deux femmes aux plaisirs de la vie, l'étourdi, le mondain, est en grand danger de périr dans les habitations qui s'élèvent sur les bords de l'eau. D'autres encore se voient menacés de la même catastrophe; ce sont les habitants insouciants de la terre, qui à la dernière heure, trop tard peut-être, se cramponnent au géant qui représente ici la foi.

Pour trouver le sens du n°. 4, M. Wilsen nous renvoie à un tableau de la paroi antérieure de la seconde galerie, Pl. CCXI. A. 291 [1], où nous voyons un éléphant et un cheval, qui passent rapidement à travers les airs. M. Wilsen pense que là le cheval représente Viçnou dans sa dixième incarnation, celle qui doit encore venir et où il portera le nom de Kalki. Mais ici, sur la cinquième galerie, le cheval n'est plus Viçnou qui va apporter le salut et la délivrance à la génération actuelle et qui va créer une nouvelle période de bonheur; ici le cheval représente la parole divine, la doctrine du Bouddha, la planche de salut des malheureux, qui leur permet, lors même que les vagues menaçantes approchent déjà, de s'élever à un ciel Bouddhiste supérieur et d'échapper à la ruine générale. Celui qui est assis le plus près des étriers, représente le vrai croyant, qui a la force d'attirer à lui les autres hommes moins développés ou moins avancés dans le chemin de la connaissance et de la foi, et de les enlever avec lui vers le ciel supérieur. Le cheval est ainsi pour les Brahmanes le Viçnou qui sauve, pour les Bouddhistes le Bouddha sauveur.

M. Wilsen voit dans le tableau du dernier bas-relief, n°. 14, une allégorie Bouddhiste d'un genre tout particulier. Les rochers et les arbres représentent selon lui la terre, qui se trouve cependant dans les profondeurs et à quelque distance du théâtre même de l'action; aussi ne voit-on plus que les cimes des rochers et des arbres. Plus haut, mais à une distance égale à celle de la terre, se trouvent le soleil, la lune et sept étoiles, la Pléiade,

---

1) Voyez, plus haut, page 359.

objets des spéculations d'un prince et de sa suite, qu'on voit occuper ici l'espace entre la terre et les corps célestes, plus spécialement la sphère où se trouvent les différents cieux des Bouddhistes. Le prince et les autres personnages de condition représentent ainsi les hommes qui ont triomphé de la terre et des choses terrestres, qui se sont détachés de la matière et des choses matérielles, pour s'élever à un ciel supérieur.

Nous accordons volontiers, que dans cette interprétation allégorique des trois tableaux il y a beaucoup qui nous sourit à plusieurs égards, et que l'idée générale se recommande en effet sous plus d'un rapport; mais nous n'osons admettre ici tous les points de détail. Nous avons surtout quelque peine à admettre l'interprétation que M. Wilsen nous donne du cheval, aussi longtemps qu'elle ne s'appuie pas sur des rapports écrits ou sur des traditions authentiques. Nous avons plus de peine encore à suivre l'honorable artiste, lorsqu'il va plus loin et qu'il caractérise le sujet général des tableaux qui occupent les parois antérieures des deux dernières galeries, en leur donnant pour titre: „la puissance de la foi". Il nous semble trop téméraire de prendre trois tableaux sur les trente-huit qui nous sont restés d'un nombre de trois cent quatre, et de se fonder sur ces trois bas-reliefs pour conclure à l'idée générale de tous. Nous disposons de trop peu de données pour oser souscrire à cette conclusion.

TROISIÈME PARTIE.

A. Du caractère et de la destination de Bôrô-Boudour, à propos d'une comparaison de ce temple avec d'autres édifices sacrés sur le continent et à Java.
B. Les statues du Bouddha sur les murs d'enceinte et sur les terrasses.

A. DU CARACTÈRE ET DE LA DESTINATION DE BÔRÔ-BOUDOUR, A PROPOS D'UNE COMPARAISON DE CE TEMPLE AVEC D'AUTRES ÉDIFICES SACRÉS SUR LE CONTINENT ET A JAVA.

La description détaillée que nous avons donnée dans les chapitres précédents de l'édifice en général et de ses parties pourrait suffire au fond pour fixer notre opinion sur le caractère de Bôrô-Boudour et sur le but spécial qui en a dicté la construction. L'examen des bas-reliefs rend surtout la chose assez claire. Nous ne croyons pas cependant qu'il soit superflu d'examiner encore ultérieurement ce point important, et nous demandons à jeter en passant un coup d'oeil sur quelques autres édifices antiques du même genre, tant du continent de l'Inde que de l'île de Java elle-même.

Après la mort du Bouddha et après que son corps eut été brûlé solennellement, on fit huit parties des cendres et des autres restes du maître, qu'on distribua parmi un nombre égal de villes ou de personnes qui pouvaient prétendre le plus à l'honneur de pos-

séder ces trésors [1]. Les traditions postérieures racontent qu'Açôka, ou Piyadasi, roi de Maghada, qui a joué un si grand rôle dans les premiers siècles de l'histoire du Bouddhisme, et qui a tant contribué à propager la doctrine du Bouddha, fit rouvrir sept endroits sur les huit dans lesquels on conservait les restes sacrés, plus de deux siècles après le mort du maître. On organisa alors un nouveau partage; les restes furent déposés dans 84000 vases ou boîtes, faites d'or, d'argent, de cristal et de pierre d'azur, qu'on envoya ensuite à différentes villes du pays, où chaque vase fut enseveli sous une espèce de tertre, ou Stoûpa. Les ordres du roi furent proclamés en outre dans chaque ville, immortalisés peut-être par des inscriptions, tandis qu'on fit construire un cloître ou une Vihâra dans le voisinage de chacun de ces Stoûpas. Açôka fonda encore des Tchâityas dans tous les endroits où le grand prophète avait vécu et travaillé [2]. Voilà la tradition. Nous n'aborderons pas la question de savoir jusqu'à quel point elle a ajouté ici des légendes à l'histoire; même en dehors de cette question il se comprend facilement, que le respect qu'on vouait aux cendres et à la mémoire du Bouddha ait dû faire passer bientôt la fondation de monuments et d'édifices sacrés pour une oeuvre pieuse et méritoire; il devait en résulter une augmentation considérable du nombre des reliques, et par conséquent des Stoûpas et des Tchâityas. Ce nombre dut augmenter encore, lorsqu'on commença à rendre les mêmes honneurs aux restes de ses principaux disciples et aux cendres de princes qui avaient rendu, plus que les autres, des services importants au Bouddhisme [3]. Nous ne sommes donc nullement surpris d'apprendre que les Stoûpas Bouddhistes ont été très nombreux dans l'Inde, qu'on en trouvait autrefois partout dans le pays, et qu'on en trouve toujours encore un très grand nombre [4].

---

1) Voyez Barthélemy St.-Hilaire, *Du Bouddhisme* p. 81.; Lassen *Indische Alterthumskunde* II page 79; et plus haut, page 174.

2) Lassen, *Indische Alterthumskunde* II p. 266.

3) Weber, *Akademische Vorlesungen über Indische Literatur* etc. 1852. p. 206. Burnouf: *Introduction* etc. p. 349 suiv.

4) On distingue trois espèces d'édifices sacrés chez les Bouddhistes: 1° Des Stoûpas, 2° des Tchâityas et 3° des Vihâras. La différence entre les Stoûpas et les Tchâityas

Clément d'Alexandrie, qui a puisé probablement ces détails dans les écrits de Mégasthène, lesquels ne s'étaient pas encore perdus à cette époque, renferme la plus ancienne donnée concernant ces monuments; il les désigne sous le nom de pyramides, et y voit des monuments bâtis au-dessus des ossements d'un saint, objets de culte pour les *Semnoi* (il entend sans doute ici les *Çramanas* ou les Bouddhistes [1]). En considérant que Mégasthène a visité l'Inde environ trente ans après la mort d'Alexandre, et qu'il a étendu son voyage jusqu'à Patalipouttra, où se trouvait la cour du roi Tchandragoupta, le maître du puissant empire Bouddhiste de Maghada, il faudrait en conclure que les Topas ou les Stoûpas construits dans la forme de pyramides, laquelle était déjà une modification importante de la forme primitive, remontent au commencement du troisième siècle avant notre ère. Fa Hian, le fameux voyageur chinois, vit sept ans plus tard, au commencement du cinquième siècle de notre ère, une quantité de ces monuments; et les recherches de plusieurs savants de nos jours, qui ont ouvert les anciens Topas ou qui ont visité et décrit les Dagobs, dans les endroits où ces monuments sont encore un objet de culte, suffisent pour prouver que les Bouddhistes sont restés fidèles aux institutions de leurs pères pendant une série ininterrompue de siècles, et qu'ils n'ont introduit dans

---

n'est pas très nette ou très facile à saisir. D'après Burnouf, *Introduction à l'histoire du Bouddhisme*, on applique les deux noms au même genre d'édifices; il n'y aurait que ce seul point de différence, que Stoûpa désignerait plutôt le Topa ou le tertre, le monument funéraire, le mausolée, considéré au point de vue des matériaux et de la forme. Tchâitya serait au contraire le Topa considéré comme édifice sacré à cause de son contenu. Chaque Stoûpa qui contient, soit les cendres ou d'autres restes du Bouddha, soit un objet dont il s'est servi, ou seulement la mémoire d'un endroit que sa présence avait illustré autrefois, devient par cela seul un Tchâitya ou tertre sacré; mais on n'a pas le droit d'appeler chaque Tchâitya un Stoûpa. C'est ainsi que le nom de Tchâitya peut être accordé à un édifice dans lequel se trouve une image du Bouddha, ou même à un arbre qui se distingue par un insigne sacré de ce genre; mais on ne saurait le designer sous le nom de Stoûpa. Dans le Pégou, dans l'Ava, dans l'île de Ceylan et ailleurs Dagob est le nom qui s'accorde assez avec celui de Stoûpa; mais le sens de Dagob est plus large: Dagob est un édifice qui a la forme d'un Stoûpa et qui est souvent richement orné. Consultez sur les Stoûpas, Carl Ritter, *Die Stupas (Topes)* Berlin. 1838.

1) Voyez Clem. Alex. *Stromata* I. 3 |(Pott.) p. 539. Barthélemy St.-Hilaire *Du Bouddh.* pp. 26, 27.

ces usages que les modifications que la différence des âges et de la nationalité ont rendues nécessaires. On n'a pas du tout trouvé de restes humains dans plusieurs Topas en Afghanistân; d'où il faut conclure que ces Topas étaient devenus des espèces de cénotaphes, dont la fondation passait pour une oeuvre méritoire, sans qu'il fût nécessaire de les élever à un endroit donné ou d'en couvrir des restes sacrés. Comme ces dernières conditions n'étaient pas indispensables, cette oeuvre de dévotion se trouvait donc plus à la portée de tout le monde. Il va sans dire que plusieurs saisissaient avec empressement ce moyen de prouver leur zèle religieux; leur exemple dut trouver des imitateurs, et comme les prêtres avaient sans doute de l'intérêt à encourager ces bonnes dispositions, il en résulta un nouveau motif d'augmenter le nombre des monuments consacrés au Bouddha.

Les Dagobs, car voilà le terme dont nous allons nous servir dans la suite pour désigner les sanctuaires Bouddhistes que nous avons en vue, étaient complètement fermés et massifs, ou bien contenaient à l'intérieur un compartiment de dimension différente. Cet espace vide, fermé dans quelques Dagobs par de la maçonnerie ou par d'autres moyens, était alors complètement inaccessible, tandis que sur d'autres des portes ouvraient l'accès à ce compartiment intérieur.

Un autre point de différence concerne la forme et les ornements, l'étendue de l'édifice principal, ou le nombre des constructions accessoires et l'emplacement qu'occupait le Dagob. Quelques-uns se trouvaient tout à fait isolés en plein air, d'autres occupaient l'intérieur d'un temple, construit dans ce but spécial et taillé le plus souvent dans la roche. Il n'est pas difficile de ramener toutes les formes, même celles qui ont subi le plus de modifications et qui se sont écartées ainsi le plus de l'original, de la forme primitive, c'est-à-dire du tertre ou du Topa, comme disent les naturels du pays. Cette forme là se présente encore avec deux nuances, selon qu'elle se rapproche le plus d'un hémisphère ou d'un cône. Le cône établit la transition à la forme pyramidale, l'hémisphère à celle de la coupole ou de la cloche. Nous allons énumérer brièvement quelques-uns des principaux Dagobs du con-

continent de l'Inde et de l'île de Ceylan, pour examiner ensuite lequel d'entre tous ces édifices offre le plus d'analogie avec Bôrô-Boudour. Nous voulons procéder par ordre chronologique, c'est-à-dire que nous allons suivre la marche qu'a suivie l'histoire de la propagande Bouddhiste; nous commençons ainsi par l'Hindostân proprement dit, où la doctrine du Bouddha a été violemment persécutée au cinquième siècle de notre ère, et où elle a été presqu'entièrement exterminée à cette époque. On comprend que les édifices religieux aient dû tomber en ruines en grande partie dans le cours des siècles, surtout lorsqu'ils étaient petits et que la solidité de la construction laissait à désirer, d'où il résulte que, pour se faire une idée de leur état primitif, il faut s'adresser souvent à des restes passablement détruits ou endommagés. Ceci s'applique spécialement aux Stoûpas et aux Dagobs isolés, qui n'ont pas trouvé d'abri dans un temple taillé dans la roche.

A Manikyala, dans le Pendjâb, se trouve un édifice qui s'élève à une hauteur de 21 M. et que sa forme d'hémisphère range bien évidemment dans cette catégorie; cet édifice n'a pas d'ouverture qui puisse servir d'entrée, et ne présente pas à l'intérieur un espace vide. Il en est un autre, non loin de Bénarès, dont la partie supérieure s'est effondrée, mais cet édifice présente aussi le même caractère. La partie inférieure s'élevait perpendiculairement au-dessus du sol, la moitié supérieure se rétrécissait peu à peu et se terminait par une coupole [1]).

Ce Dagob encore ne renfermait pas de compartiment intérieur. Dans l'Inde centrale Cuningham a ouvert, près de Sanki, les Stoûpas de Bhilsa, qu'on compte parmi les plus anciens de l'Inde. Ils étaient de grandeur différente; un d'eux avait un diamètre de 33,3 M. [2]), tandis que le plus petit, celui des environs de Bhogpour, mesurait seulement 1,88 M. Le premier avait quatre entrées et appartenait ainsi à la catégorie de ceux

1) Von Humboldt, *Ueber die Kawisprache*, page. 150.

2) D'autres données indiquent 37,7 sur une hauteur de 17,6 M. La base est entourée d'un mur d'enceinte très élevé, dans lequel on a ménagé, à des distances égales, quatre portes avec des portails. Voyez Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte*, 2e Auflage 1861. Vol. I, pages 272, 273.

qui avaient un vide à l'intérieur et que l'usage destinait ainsi à garder des cendres ou d'autres reliques; l'intérieur des Stoûpas de cette catégorie était quelquefois accessible [1]).

Les Dagobs qui se trouvaient abrités par les temples taillés dans la roche, ont été mieux conservés. Le temple de Karli, qui se trouve sur la route entre Bombay et Pouna, se compose de plusieurs halles longues et larges.

La plus grande de ces halles, longue de 39,6 M. et large de 20,1, présente deux rangées de colonnes, qui la divisent ainsi en trois espaces formant, pour ainsi dire, une grande nef avec deux bas-côtés. La voûte qui la couvre se termine au fond en un hémisphère. C'est là que se trouve le Dagob colossal, qui a la forme d'un cylindre et dont la partie supérieure se termine dans une coupole. Au-dessus de cette coupole se trouve, au milieu, une petite pyramide renversée, au-dessus de laquelle s'élève une autre toiture en forme de dôme, comme un parasol ou payong ouvert [2]). Il se trouve un Dagob dans le temple taillé dans le roc, non loin de Bang, sur la route de Guscrat à Malwa; la partie inférieure de ce Dagob n'a pas la forme d'un cylindre, mais présente six faces, tandis que le grand toit en forme de dôme s'élève sans ornements environ jusqu'à la voûte [3]).

Nous n'osons nous prononcer sur la question de savoir si les ruines importantes connues sous le nom de Bouddha-Gayâ ont jamais renfermé un édifice ressemblant de près ou de loin à un Dagob. Raffles [4]), et après lui von Humboldt [5]), croient retrouver dans ces ruines une foule de points de rapport avec Bôrô-Boudour. Mais il ne paraît pas que cette analogie s'étende à la présence de Dagobs, pour autant que nous pouvons juger de ces édifices par la description de Buchanan Hamilton [6]). Les ruines

1) Maj. A. Cuningham, *Opening of the topes or Buddhist monuments of Central India. Journal of the R. A. S.* XIII. p. 108; Lassen, l. c. II. s. 1175.

2) Valentia, *Voyages and travels to India, Ceylon* etc. Vol. II pages 148 et suiv. Pll. 27, 28.

3) Von Humboldt, *Kawisprache* I. p. 174.

4) Raffles, *History of Java* II p. 62.

5) Von Humboldt, *Kawisprache* I. p. 174.

6) F. Buchanan Hamilton, *Description of the ruins of Buddha Gaya. Transactions of the R. As. S of Great Brittain and Ireland.* II p. 40. suiv.

se composent de deux groupes, situés, l'un vers le nord, l'autr vers le sud. Le plus grand de ces deux groupes, celui qu'on désigne actuellement encore sous le nom de Râdjastân ou de palais, était entouré de remparts et de fossés. Le plus peti de ces deux groupes renfermait des édifices sacrés, parmi lesquels a été conservé le plus important, appelé le Mandir. Ce Mandir, comme tous les autres bâtiments de Bouddha-Gayâ qui nous sont restés, a été construit avec des briques plâtrées au dehors. L'ensemble a la forme d'une pyramide tronquée ayant quatre faces égales, divisée en trois étages superposés, qui contiennent chacun une chambre. Autour du second étage circule, le long de trois faces, une terrasse ou une galerie, vers laquelle on monte par deux escaliers qui se trouvent au rez-de-chaussée, des deux côtés de l'entrée. Hamilton parle encore d'un certain nombre de pierres, qui avaient la forme de ruches d'abeilles avec des images du Bouddha; c'est sur ces objets que von Humboldt se fonde également pour trouver un rapport d'analogie entre ces ornements-là et les niches ou les cloches de Bôrô-Boudour. Cependant le nom qu' Hamilton prête à ces objets s'accorde assez mal avec la description qu'il en donne. Il les désigne comme des blocs de pierre carrés, ornés sur chacune des quatre faces d'une image de Bouddha, et présentant au-dessus une „cavité destinée à y brûler de l'encens". Tout cela s'écarte évidemment de la forme des bâtiments à cloche ou à niche de Bôrô-Boudour. Peut-être Hamilton a-t-il pu trouver un point de comparaison dans les terrasses; mais ce n'est là encore qu'une analogie très imparfaite, car il y a une différence énorme dans la manière dont les terrasses ont été construites; enfin, les trois compartiments ou étages superposés et accessibles du dehors suffisent pleinement pour nous faire nier toute espèce de rapport entre les ruines de Bouddha-Gayâ et le monument de Bôrô-Boudour. Nous ne parlons pas même de l'hypothèse parfaitement inadmissible de Raffles, partagée par von Humboldt, d'après laquelle il faudrait attribuer la construction des deux édifices au même peuple, peut-être aux mêmes artistes.

Hodgson [1]) nous parle des Stoûpas du pays du Népâl, et leur donne la forme hémisphérique ou celle de la coupole, pour ce qui concerne la principale partie de la construction; cette forme, très simple et très nette à l'origine, a failli disparaître plus tard sous l'abondance et la richesse des ornements; mais il est toujours possible de la retrouver, comme étant la forme première. On voit d'ordinaire un cône ayant une base carrée s'élever audessus de la coupole; ce cône, divisé en treize étages, qui se rétrécissent à mesure qu'ils s'élèvent, porte le nom de Tchoura ou Tchoura-mouni, et se rapporte, d'après quelques-uns, aux treize cieux ou mondes des Bodhisattvas [2]).

Au pied de l'édifice en forme de coupole se trouvent régulièrement les images des Dhyâni-Bouddhas [3]). Plus tard cependant on s'est écarté de la simplicité primitive et l'on a adopté des formes plus compliquées, comme cela résulte d'un dessin que nous fournit Hodgson [4]), et qui représente un temple, qu'il distingue plus spécialement par le nom de „Tchâitya composé." Il semble d'ailleurs, que quelques-uns des Stoûpas ou Dagobs du Népâl ont été creux et accessibles à l'intérieur; celui que Hodgson nous présente Pl. III a une porte à deux battants. Ce qui est aussi très remarquable, c'est que ceux d'entre les édifices à coupole du Népâl qu'on trouve le plus souvent et qui appartiennent au genre simple, s'accordent d'une manière frappante avec une foule de cloches en terre cuite rouge, de la grandeur d'une sonnette de table, qu'on a déterrées dans les environs d'un vieux temple Bouddhiste de Yarnath, près de Bénarès, non loin de Gayâ [5]).

Ces objets ont presque tous la forme des Dagobs ornés du Tchoura-mouni que nous venons de décrire, sauf une légère modification de la partie supérieure chez quelques-uns.

1) B. H. Hodgson's *Sketch of Buddhism. Transact. of the R. As. Soc. of Gr. Br. and Irel.* II. 248.

2) Hodgson, l. c. pl. III.

3) Hodgson, l. c. pl. II p. 257.

4) Hodgson, l. c. pl. V.

5) Sykes, *On the miniature Chaityas and inscriptions of the Bouddhist religious dogma, found in the temple of Iarnath near Benares. Journal of the R. As. Soc.* Vol. XVI Pl. I. p. 37, suiv.

M. le lieutenant Sykes les désigne comme les reproductions en petit des grands Topas que Fa Hiou et Hiouen Thsang ont vus et décrits, et des Stoûpas qu'on trouve encore actuellement à Ragoun, près de Malwa, et dans le Pégou.

Dans l'île de Ceylon nous retrouvons de nouveau l'ancienne forme de l'hémisphère ou de la coupole [1]; mais ici, tout comme dans l'Hindostân nous voyons souvent la coupole des Dagobs que l'on trouve dans les temples taillés dans le roc, soutenue par un grand cylindre massif [2]. La coupole y prend quelquefois la forme d'une cloche, comme nous le montre un dessin conservé par Davy [3]; et lorsqu'on nous ouvre l'intérieur du fameux sanctuaire à Candy, qui renferme la dent célèbre du Bouddha, nous y voyons la précieuse relique cachée sous sept cloches placées les unes par-dessus les autres [4]. Un des plus fameux parmi les temples qui ont été taillés dans le roc, celui de Damboulou [5], se compose de trois nefs; deux de ces nefs renferment des Dagobs, dont la forme concorde avec celui de Karli, que nous avons décrit plus haut. Près des temples qui n'ont pas été taillés dans le roc se trouve d'ordinaire un Dagob, isolé il est vrai, mais placé en dedans de l'enceinte que forment les bâtiments accessoires du temple. Un très grand Dagob près Dunder-Head repose sur une terrasse ronde de 50,2 M. en circonférence; ce dernier porte, tout comme les Dagobs du Népâl, une flèche en forme de cône sur un piédestal carré. Une porte et un escalier conduisent à la terrasse et à la coupole [6]. A Calané, non loin de Columbo, se trouve un Dagob plus élevé encore qui a peut-être 19 M. de haut, et qui a aussi en dessus la forme d'une coupole. L'intérieur consiste en une masse de terre solide, revêtue au dehors d'un mur assez

1) Upham *History and doctrine of Buddhism.* p. 19.

2) Von Humboldt, *Kawisprache* p. 146.

3) Davy, *Account of the interior of Ceylon* 258. fig. 5.

4) Van Rhijn, *Reis door den Indischen archipel (Voyage dans l'Archipel Indien.)* p. 637; Sir J. Emerson Tennent, *Ceylon, an account of the Island &c.*

5) Davy, *Account of the interior of Ceylon*, p. 466 et suiv.

6) Voyez von Humboldt, *Kawisprache*, p. 150, et les auteurs cités par lui à l'endroit indiqué.

mince en maçonnerie [1]). Si ce Dagob a renfermé en effet des reliques ou d'autres objets de culte, il faut admettre qu'ils aient été cachés probablement sous le sol. Nous savons du reste qu'on plaçait aussi les reliques dans le Dagob et non pas toujours au dessous; voilà du moins ce que nous apprend la description du cérémoniel avec lequel on fermait les sanctuaires de ce genre, description que M. Upham a tirée du *Mahavansi*, un des livres sacrés du Bouddhisme à Ceylan. Lorsque tout avait été bien préparé, on convoquait le peuple pour adorer les reliques sacrées, qu'on tenait renfermées dans un vase richement orné, et pour assister à la cérémonie, lorsque les reliques seraient déposées dans l'enceinte qui devait les recevoir. On fermait alors l'ouverture de cette enceinte par une large pierre, et on la fermait si bien qu'il était impossible, comme le déclare expressément le *Mahavansi*, de faire entrer un cheveu dans les jointures [2]). Les Dagobs de l'Inde au-delà du Gange se distinguent tous par leur forme pyramidale; ce sont des Dagobs isolés, placés au milieu des petits temples et des petites chapelles qu'on a construits tout autour, et occupant ainsi la place du sanctuaire proprement dit. On trouve aussi quelquefois sous les Dagobs des appartements voûtés, qui renferment alors la principale statue du Bouddha. Le temple Thapin-nyou, fondé, entre la fin du onzième et le milieu du douzième siècle, dans la ville de Pougan, qui fut détruite en 1356, possédait un Dagob massif en forme de cône ou de pyramide, placé sur un soubassement carré, qui avait des deux côtés une aile également carrée; ces ailes soutenaient les images de Gaoutama (le Bouddha des Siamois [3]). Dans le pays des Birmans et à Ava les Dagobs consistent en une masse solide de maçonnerie, qui s'élève d'ordinaire sur une terrasse très large et très haute. Il doit y en avoir qui arrivent à une hauteur de 94 à 157 mètres. Sur le sommet s'élève une espèce de parasol déployé, composé d'un treillage de barres de fer, auquel ont été suspendues des cloches. Souvent ces grands Dagobs sont

1) Voyez von Humboldt, l. c.
2) Upham *Mahavansi* I. p. 159, 193.
3) Von Humboldt, *Kawisprache*, p. 149.

entourés d'une série de Dagobs plus petits [1]). Le grand Dagob Choumadou dans le Pégou s'élève sur deux terrasses, qui ont la forme d'un carré oblong, et qui s'élèvent ensemble à une hauteur de 9,4 M. Des escaliers de pierre conduisent à la terrasse supérieure et au Dagob, qui est ici encore le sanctuaire proprement dit. Ce Dagob consiste en une pyramide massive à huit faces, dont chacune a une largeur de 50,87; la pyramide atteint en tout une hauteur de 104 mètres. La partie inférieure se compose d'un certain nombre, treize à ce qu'il paraît, d'articulations, qui rentrent l'une sur l'autre en forme de gradins; suivent alors quelques articulations circulaires qui rentrent également à mesure qu'elles s'élèvent; de telle sorte que par cette superposition, la forme du monument se change d'une pyramide octogone en celle d'un cône. Le couronnement de l'édifice se compose d'abord de quelques ornements d'architecture, ensuite du parasol tressé, si du moins il est permis de désigner sous ce nom l'objet qui paraît être indispensable au sommet des Dagobs dans les Indes au-delà du Gange. Deux terrasses font le tour de l'édifice central, tandis qu'il s'élève sur l'une et sur l'autre une cinquantaine de petites tourelles coniques, qui ont une hauteur de 8,48 M. et une circonférence de 12,56 M. [2]).

Le Choudagon, près de Rangoun, qu'il faut considérer en tous points comme le plus remarquable des édifices d'Ava, ressemble assez à celui que nous venons de décrire, sauf qu'il est plus richement orné. Il a huit faces en dessous, et présente en dessus la forme d'un cône. Plusieurs rois ont considérablement augmenté le volume du Dagob, en augmentant sans cesse le nombre des revêtements en maçonnerie. On a supposé à tort qu'il se trouvait un grand compartiment rempli de trésors à l'intérieur de cette maçonnerie massive. Le chemin qui conduit de la ville au temple est garni des deux côtés d'un grand nombre de tourelles en forme de cônes, dont les niches renferment des statues du Bouddha.

---

1) T. Buchanan Hamilton, *On the religion and the literature of the Burmas*, dans les *Asiatic Researches* VI. 293.

2) Von Humboldt, *Kawisprache* p. 151. suiv.

En Siam les principaux ornements des temples sont les constructions coniques qui les entourent; l'inclinaison de la ligne extérieure de ces édifices est assez insignifiante, on peut donc à quelques égards les considérer comme se terminant en forme de coupole. La coupole d'un grand nombre d'entre eux est surmontée de flèches de métal assez élevées et très minces. Il y en aussi parmi ces édifices à coupole dont le diamètre varie quatre ou cinq fois par suite de saillies et rentrées alternatives, sans que toutefois la forme générale du cône en souffre [1]). M. Tenlayson [2]) donne une description des Dagobs de Siam, qu'on désigne dans ce pays par le nom de Pra-tchâ-di; il en parle comme de bâtiments grands, solides, massifs, sans ouverture, et placés le plus souvent dans le voisinage d'un temple. Le Pra-tchâ-di ou Dagob n'est pas en lui-même un objet ou un lieu de culte; il le devient parce qu'on le considère comme un mausolée ou un monument consacré à la mémoire de Gaoudama, ou du Bouddha, et parce qu'il contient d'ordinaire l'une ou l'autre relique du maître. Le principal Dagob de Bangkok, haut en tout de 78,5 M. se compose, pour la moitié inférieure, d'une série de douze terrasses, qui rentrent l'une sur l'autre et sur lesquelles s'élève l'autre moitié; celle-ci a la forme d'une tour ronde bombée. Sur le sommet de la tour repose un grand globe de verre. On trouve d'ordinaire des bâtiments de ce genre auprès de tous les temples; la base sur laquelle ils s'élèvent a le plus souvent douze faces, quelquefois elle en a dix-huit.

Il est du plus grand intérêt pour la question qui nous occupe dans ce moment d'examiner le beau temple d'Angcor, sur les bords du Grand Lac en Camboge, que les voyageurs nous vantent comme la Saint-Pierre ou la Notre-dame du Bouddhisme, et qui mérite ce nom tant à cause de l'ensemble qu'à cause des détails [3]).

1) Von Humboldt. l. c.

2) Tenlayson, *Bombay Transact.* T. I p. 37 suiv. Voyez encore sur le temple de Bangkok *De zending van G. Tenlayson naar Siam en naar Hue (Mission de G. Tenlayson à Siam et à Hue).* Dordrecht 1827. Vol. II. p. 35.

3) On trouve de belles reproductions de ce temple dans *l'Illustration*, Samedi 3 Oct. 1868. p. 215, et surtout dans *Le tour du monde* 1870, livraisons 548 et 549, article de Francis Garnier.

Nous concluons de ce qui précède qu'on peut ramener les différentes formes des Dagobs à un seul et même type; que ce type a été le plus fidèlement conservé dans l'Inde proprement dite, dans le Népâl et à Ceylan; qu'enfin ce type se retrouve aussi dans la principale partie de Bôrô-Boudour, notamment dans la grande coupole sur la terrasse supérieure et dans les coupoles plus petites de chacune des trois terrasses supérieures, ainsi que dans les coupoles qui ornent les murs d'enceinte. Ce qui rend l'analogie encore plus complète, c'est le cône qui s'élève sur son piédestal carré et qui ne manque pas sur une seule de ces coupoles. Cependant, si nous voulons comparer l'ensemble de Bôrô-Boudour avec les Dagobs que nous venons de décrire, nous arrivons involontairement à comparer notre temple aux Pratchâdis ou Dagobs de l'Inde au delà du Gange. Les points de rapport sont trop évidents: ce sont les différentes terrasses à plusieurs faces et les galeries qui reculent en montant, les terrasses rondes qui reculent également en s'élevant les unes au-dessus des autres, et enfin la grande coupole; tout cela fait que le monument, vu à quelque distance, fait l'effet d'une pyramide qui se termine en dessus dans un cône. On aurait pu trouver encore des points d'analogie dans les nombreuses coupoles, garnies de statues de Bouddha, qui s'élèvent sur les terrasses rondes, et dans les bâtiments à niche avec leurs images de Bouddha qui occupent les murs d'enceinte. Il y a en effet une forte analogie entre ces bâtiments et les petits bâtiments isolés ayant la forme de tourelles, qui sont disposés, comme nous l'avons vu, en une double rangée autour du principal bâtiment de Siam. Tout cela ne nous empêche pas de trouver encore plus de rapport entre notre temple et les plus anciens types d'architecture de l'Inde en deçà du Gange et de Ceylan; car Bôrô-Boudour se distingue avantageusement par son caractère plus grandiose et par ses lignes plus sévères des formes assez barroques que les ornements fantasques et sans goût ont données à plusieurs édifices Bouddhistes dans les empires de l'Inde au delà du Gange.

Voyons maintenant si nous pourrons trouver encore quelques

données utiles pour l'appréciation de Bôrô-Boudour, en passant en revue les ruines d'anciens édifices dont il se trouve encore un si grand nombre à Java même. Les matériaux d'un tel aperçu se trouvent dans les ouvrages de Raffles, Crawfurd, von Humboldt, spécialement aussi dans le grand ouvrage de Junghuhn, puis dans les *Verhandelingen* (*Mémoires*) et dans le *Tijdschrift van het Bataviaasch Genootschap* (*Revue de la Société de Batavia*), dans plusieurs autres Revues, notamment dans la Revue *van Nederlandsch Indië* (*de l'Inde Néerlandaise*), dans quelques Annuaires publiés à Java, dans les *Reizen over Java*, *Madura en Bali* de Van Hoevell (*Voyages dans les îles de Java*, *de Madura et de Bali*), et surtout dans les *Indiana* publiés par feu M. le pasteur Brumund, dont les deux premiers volumes ont paru il y a déjà dix-huit ans, sans avoir été suivis d'autres Ces deux volumes nous fournissent une description exacte d'une série remarquable d'anciens édifices et d'anciennes sculptures. Malheureusement le savant et regretté auteur n'a pu remplir ses engagements envers le plubic, et n'a pu donner la suite de son intéressant travail, qui aurait dû contenir le reste de la description des antiquités Javanaises qu'il a visitées. Heureusement nous avons eu l'avantage de consulter ses notes écrites, et nous avons pu en recueillir quelques données générales qui nous ont paru indispensables pour l'objet que nous avons présentement en vue.

Nous pouvons ramener les anciennes constructions Javanaises à trois groupes: les palais, les aqueducs avec les étangs ou bains maçonnés (qui n'étaient peut-être le plus souvent que les appendices habituels des palais royaux, mais qui, construits peut-être en partie séparés de ces palais, étaient destinés alors à l'usage du public) et les édifices religieux. Bien qu'il y ait eu ainsi trois groupes, il n'est pas resté de ruines de palais proprement dits. Probablement ces palais n'avaient pas été assez solidement bâtis ou n'étaient pas d'assez grande étendue pour pouvoir résister suffisamment à la force destructive du temps, du climat et des guerres entre peuples et tribus. Si on les a fait de briques, de bambou ou de bois, ce qui n'est pas

improbable, il est clair que les matériaux eux-mêmes n'étaient pas de nature à en garantir la conservation. Il ne reste même à peu près rien des murs et des portes qui entouraient et qui fermaient jadis les capitales de puissants empires ou de résidences princières. Quant à Tjandi Kalasou près de Prambanan, un édifice qui doit avoir eu une destination différente de celle des temples qui l'environnent, à en juger par son plan, par sa distribution et par ses ornements, il est possible qu'il faille y voir un bâtiment public d'un autre genre, mais il n'y a pas assez d'espace pour qu'il ait été le palais d'un prince.

On a conservé dans plusieurs endroits les restes d'aqueducs et d'étangs. Ces étangs étaient construits souvent sur des terrasses superposées; quelques-uns d'entre eux peuvent avoir servi de bains. Brumund, dans son ouvrage *Indiana* [1]), donne une description fort intéressante d'un ancien établissement de bains, Djoloh-tondo dans la Résidence de Sourabaja.

Les édifices religieux consistent en: des temples ou des lieux de prière, taillés dans les rocs, ou pour mieux dire, des grottes naturelles qui ont été appropriées à cet usage; des temples ou des groupes de temples de forme et de grandeur différentes; et des hauteurs en forme de terrasses destinées à être des lieux de culte, sur lesquelles s'élèvent souvent de petits temples ou des statues, érigées en plein air ou assez mal couvertes. Ces constructions en forme de terrasses supportaient souvent des édifices sans compartiment vide à l'intérieur, ou du moins sans ouverture qui donnât accès à un tel compartiment, tout comme nous l'avons vu à Bôrô-Boudour. Elles étaient donc exclusivement destinées à être des monuments religieux, à réveiller et à ranimer la piété des fidèles et à être les centres de pélerinages, qu'on entreprenait pour présenter ses hommages à la divinité dont ces lieux de culte devaient conserver la mémoire.

Ceux qui s'attendent à trouver dans l'île de Java des grottes servant de temples, dans le genre des magnifiques sanctuaires taillés dans la roche, que nous présente le continent de l'Inde

---

1) Vol. II page 218.

ou l'île de Ceylan, ceux-là se verront désappointés. Java ne nous offre, pour autant que nous pouvons en juger, que des grottes servant de chapelles ou méritant, tout au plus, d'être appelées des chambres. S'il y avait eu autrefois réellement des temples de ce genre, on en aurait certainement trouvé des débris, depuis que l'île a été parcourue et explorée dans tous les sens. On pourra découvrir encore un grand nombre de chambres d'une dimension moyenne, taillées dans le roc ou dans les parois de montagnes, ou des grottes naturelles arrangées et ornées dans un but religieux. Celles qu'on a découvertes jusqu'ici se trouvent dans les résidences de Bagelen et de Kédiri et sur le Mérapi. Le sanctuaire du Mérapi est situé près de la maison de campagne Kédaren; il a été taillé dans la paroi d'une montagne à une hauteur de plus de 12,5 M. et se compose de six chambres assez petites reliées entr'elles par des galeries très courtes. Brumund, qui a été le premier à mettre par écrit ce qu'il avait recueilli sur ces chambres, a trouvé encore deux chambres, garnies de sculptures aux parois intérieures, dans la section Toulong Agong, résidence de Kediri, dans les montagnes de Wadjak. Ses annotations ne disent rien sur la forme, les dimensions et le contenu de ces appartements.

Nous possédons des descriptions plus étendues des autres chambres taillées dans le roc, dans les rapports du docteur Junghuhn et de M. A. W. Kinder; le premier de ces deux savants a décrit les grottes de Kédiri, l'autre celles de Bagelen. Mackenzie [1]) parle encore de trois grottes plus petites qu'il dit avoir trouvées à peu de distance de Brambanan. Mais il y a là probablement une erreur; car nous n'aurions pas manqué de les retrouver dans les descriptions qu'on a données plus tard des antiquités de ces contrées.

Le groupe de grottes de Kediri, connu sous le nom de Sélo Mangling, a été taillé dans la roche trachytique, dans la proximité immédiate de la capitale. Ce groupe se compose de deux

1) Mackenzie, *Narrative of a journey to examine the remains of an ancient city and temples at Brambanan in Java. Verhandd. v. h. Bataviaasch Genootsch. (Mémoires de la Société de Batavia)* T. VII.

chambres assez grandes et de deux plus petites. Les deux plus grandes ont une longueur respective de 5,2 et de 3,14 M., sur une largeur de 3,14 et de 1,57 M.; elles s'élevènt environ à hauteur d'homme et ont des entrées séparées. Celle qui est située au nord, a une petite chambre attenante octogone, longue et large de 1,88; l'autre, située plus au sud, possède également une petite chambre attenante, qui a à peu près la forme d'un hémisphère et qui atteint une hauteur d'environ 1,57; on y entre en sortant de la grande chambre par un passage, haut et large de 1,256. Dans toutes ces chambres se trouve une espèce de piédestal ou d'autel placé contre la paroi du fond; au-dessus ou à côté de cet autel une niche a été taillée dans le roc. Dans la chambre qui se trouve plus au sud cette niche a été ménagée dans une saillie de la paroi du fond et renferme un Bouddha assis, haut de 0,785 M.; à côté de cette niche, un peu plus haut, se trouve une autre niche plus petite mais sans statue. La petite chambre attenante renfermait encore également la statue du Bouddha qu'on y avait taillée dans le roc. Les parois des deux grandes chambres et de la première des chambres attenantes sont ornées de rinceaux sculptés, tandis que celles de la grande chambre du sud présentent en outre des images d'hommes et des fleurs de lotus, disposées parmi les rinceaux et les arabesques [1]).

Les grottes de la résidence de Bagelen, que M. Kinder a découvertes et décrites le premier [2]), forment quatre groupes différents. Il y a d'abord dans la paroi des rochers de Gounong Lawang deux grottes en forme de dôme, l'une à côté de l'autre; on entre dans chacune d'elles par une entrée différente, c'est-à-dire par la croisée d'une porte taillée dans la paroi extérieure.

1) Voyez, pour la description de ces grottes de Solo Mangling, Junghuhn, *Les ruines de Java*, dans le *Tijdschrift voor Nederlandsch Indië*, VI Année, Vol. II. pages 311—381, et le grand ouvrage du même auteur: *Java, deszelfs gedaante, bekleeding en inwendige structuur.*

2) A. W. Kinder, *De tempelgrotten van Koeto-Ardjo in de Residentie Bagelen, met een woord over haren ouderdom en hare vermoedelijke bestemming;* dans le *Tijdschrift voor Ind. Taal- land- en volkenkunde* publié par la *Société de Batavia*, Vol. I, pag. 89—117.

A cet endroit le rocher a été travaillé avec soin sur une largeur de 18,8 M. et une hauteur de 5,3 M. Les portes ou les entrées sont garnies de moulures, polies et lissées avec soin. La plus grande des deux grottes a une circonférence de 15,69 et une hauteur de 2,51 M., tandis que l'autre a une circonférence de 7,53 sur une hauteur de 1,88 M. seulement. Dans chaque grotte se trouve un piédestal, sur lequel s'élève un cylindre qui se termine au sommet en forme d'hémisphère; à côte de ce piédestal est un bassin, tandis qu'une entaillure a été faite dans un fragment de rocher qui fait saillie à l'un des côtés de l'autel; tout cela a été taillé dans le roc, et l'entaillure devait servir probablement à faire découler vers le bassin l'eau qu'une des cérémonies du culte ordonnait de verser sur le cône. Les petites grottes qui environnent ces deux grottes plus grandes renferment de petites niches, qui se terminent au sommet en forme de coupole.

Le deuxième groupe, celui de Gounong Tébassan, a une espèce de vestibule en forme de dôme, ouvert au devant sur toute sa largeur; cette largeur atteint 19,78 M., sur une profondeur de 7,85 et une hauteur de 2,355. La paroi du fond et celle d'une des faces présentent trois siéges taillés grossièrement en forme d'arcades. Au milieu de la paroi du fond se trouve une ouverture qui conduit dans une autre chambre. Celle-ci a également la forme d'un dôme, elle mesure 13,19 M. en circonférence, et renferme un cône qui s'élève sur un piédestal, tout comme nous l'avons vu dans le groupe que nous venons de décrire. La paroi septentrionale du vestibule offre un passage tout à fait semblable, qui conduit vers une autre chambre située un peu plus haut; celle-ci a la même forme et à peu près la même dimension que la précédente. Il n'est resté que des débris cassés du piédestal avec son cône.

Le troisième groupe, celui de Watou Lawang a également un vestibule avec des siéges sculptés dans la paroi. Une galerie taillée dans le milieu de cette paroi conduit vers une chambre complètement vide maintenant; de là on passe par une espèce de porte dans une seconde chambre, où se trouvent encore

les débris d'un piédestal, d'un cône et d'un bassin dans le genre de ceux que nous avons décrits plus haut. Les deux chambres se terminent plus ou moins en forme de dôme, et leur étendue paraît s'accorder assez bien avec celle des précédentes.

Le quatrième groupe est celui de Sélo Gréjo ou Grio, à Gounong Merden; celui-ci compte deux chambres, qui ont été taillées dans la roche calcaire, mais qui n'ont pas été achevées; peut-être fait-on mieux de voir dans ces grottes les vestibules d'autres appartements dans le genre de ceux que nous venons de décrire; car elles sont entièrement ouvertes par devant. L'une de ces grottes, celle où le travail est le plus avancé, a un plafond en forme de dôme, tandis que six pilastres grossièrement taillés dans la roche s'élèvent le long de la paroi.

Nous avons cru bien faire en donnant une description assez détaillée de ces chapelles taillées dans le roc, parce qu'elles sont assez rares. On aurait tort sans doute de conclure de la forme seule, qui est celle d'un dôme et qui est la même pour presque toutes ces chambres, à leur caractère religieux. Car il va sans dire que cette forme est la plus simple et la plus naturelle, lorsqu'il s'agit de faire des chapelles ou des chambres dans les rochers. Mais, en dehors de cette forme, il y a des objets qui mettent ce caractère religieux hors de doute: ce sont les Bouddhas assis dans les grottes de Sélo Mangling en Kediri, et les cônes avec leurs piédestaux dans celles de Bagelen. La nature des images qui se trouvent dans les premières de ces grottes, montre clairement que celles-ci étaient vouées au culte de Bouddha. Mais M. Kinder croit devoir attribuer un caractère Çivaïstique aux grottes de Kouto Ardjo, à cause des piédestaux surmontés de cônes où il croit reconnaître le lingam; il faut observer cependant qu'il n'y a rien dans la forme et dans les proportions de ces cônes qui puisse nous empêcher d'y voir de petits Dagôbs, c'est-à-dire des objets du culte Bouddhiste. Si cette dernière interprétation est juste, il faut supposer que les chapelles que M. Kinder a découvertes et décrites, ont été des lieux de culte où l'on adorait les cendres ou les reliques du maître, que le Dagob était censé renfermer, ou seulement sa mé-

moire; tandis que dans les grottes de Kediri on rendait un culte à l'image du maître lui-même. Mais il y a bien des détails qui semblent militer en faveur de l'idée de M. Kinder; c'est surtout la présence du bassin et de tout l'appareil de l'aspersion du cône; car ceci rappelle en effet l'usage, établi ailleurs, de rendre ainsi hommage au lin am, l'emblême du culte de Çiva. Peut-être n'est-il pas trop absurde d'admettre, que le désir de concilier entre eux deux cultes, si hostiles d'ailleurs, et qui se trouvent aux deux pôles, ait exercé une influence assez puissante pour amener une certaine fusion entre la forme des principaux symboles de ces deux religions, le Dagob du Bouddha et le lingam du culte de Çiva, au point de finir par en faire à peu près un seul et même objet. En supposant que ce rapprochement des deux cultes ait eu lieu réellement dans les grottes sacrées de Kouto Ardjo, nous pouvons fort bien admettre qu'il y ait eu des statuettes de Bouddha dans les petites niches voûtées, et que toutes les grottes que nous avons énumérées, tant celles de Kédiri que celles de Bagelen, aient été consacrées au culte du Bouddha, sauf que dans celles de Bagelen on ait introduit tout l'appareil d'une cérémonie religieuse qui appartient au Çivaïsme. Le Bouddhiste sévère pouvait prendre cette cérémonie pour un hommage rendu au Dagob du divin maître, tandis que le Javanais dont le coeur était toujours encore attaché à Çiva, pouvait croire qu'il honorait ainsi son ancien dieu. Maintenant il est vrai qu'on ne peut voir dans ces grottes des temples proprement dits, et qu'elles ne sauraient rivaliser, à titre de lieux de culte, avec les magnifiques temples taillés dans le roc qu'on trouve dans l'Inde. Mais elles prouvent en tout cas que les anciens habitants de Java avaient aussi l'habitude de se servir de grottes comme lieux de culte, et que ces grottes présentaient sous plus d'un rapport de l'analogie avec les temples du même genre que possède le continent, notamment en ce qui concerne la forme, la statue du Bouddha et le cône qui ressemble à un Dagob.

Nous avons rangé dans une autre catégorie d'édifices religieux les terrasses ou les constructions qui ont la forme de terrasses;

il y en avait parmi celles-ci au-dessus desquelles ne s'élevaient pas d'édifices et qui n'étaient ainsi que de simples lieux d'adoration en plein air, n'attirant l'attention des fidèles que par des images ou des emblêmes de la divinité; ailleurs s'élevaient au-dessus de ces terrasses des autels et des édifices destinés plus spécialement aux cérémonies religieuses des prêtres; celles-ci se distinguaient par des portes et des parois ornées avec plus ou moins de richesse et de goût. Nous ne rangeons pas cependant dans cette catégorie d'édifices les constructions à terrasses dans le genre de Bôrô-Boudour, qui constituaient dans leur ensemble un grand édifice; nous ne rangeons pas non plus dans cette catégorie des terrasses qui s'élèvent les unes derrière ou au-dessus des autres, et où il ne faut voir que les parties accessoires de quelque temple. Si nous voulions donner cette étendue à notre catégorie, il faudrait parler ici d'un très grand nombre d'édifices religieux de Java, qui se distinguent par des soubassements en forme de terrasse. Il est clair que dans un pays accidenté, où les versants des montagnes sont habités, où l'agriculteur y dispose ses champs, que dans un tel pays il est inévitable de faire des terrasses de dimension différente, suivant que l'occasion s'en présente ou que le travail l'exige. Si le sommet d'une colline qu'on destinait à être un lieu de prière ou de culte, n'offrait pas assez d'espace pour ce but, il fallait bien aller chercher plus bas; et c'est ainsi qu'on voyait apparaître tout naturellement une suite de terrasses qui couvraient l'espace qu'on avait voulu réserver au but religieux.

Les terrasses les plus simples consistaient en un plateau situé sur le sommet de la montagne ou sur tel autre point élevé, qu'on avait nivelé autant que possible et qu'on avait entouré de murs pour en prévenir l'affaissement. Les plus compliquées présentaient un aspect différent; le sommet de la montagne y était entouré de diverses terrasses; ou bien on suivait la pente, en montant par les terrasses qui se succédaient l'une à l'autre jusqu'au dernier plateau, le plus élevé de tous, où se trouvaient les objets du culte, soit des autels, soit des élévations en maçonnerie, qui devaient rapprocher le fidèle encore plus du ciel ou qui pouvaient rendre la cérémonie religieuse visible à

une plus grande distance et à un nombre plus grand d'adorateurs. Le docteur S. Muller [1]) et M. G. A. de Lange [2]) ont découvert plusieurs de ces lieux de prière découverts: sur le Boukît Toungal et le Tjikonaï, dans les districts connus sous le nom de Régences du Préang, (sur cette dernière montagne, le Tjikonaï, plusieurs terrasses entourent le sommet nivelé); sur le Salak dans la résidence de Buitenzorg; sur le Soubang dans celle de Chéribon. Aucune de ces terrasses ne portait la moindre trace d'anciennes constructions en maçonnerie. Le docteur Junghuhn décrit [3]) des lieux de culte du même genre, qu'il a trouvés en trois endroits différents du Widodaren, (le Widodaren fait partie de l'Ardjouno), et sur le Kawi; il les décrit comme des terrasses formées par des plateaux nivelés qu'entourait une muraille délabrée, tandis que sur une de ces terrasses se trouvaient les débris de quelques petites chambres. Une autre série de terrasses, plus étendues et arrangées sur une plus grande échelle, est celle que le Résident M. Domis [4]) a découverte sur la crête de montagnes qui relie l'Ardjouno avec l'Indrakila. Des marches vous font passer par cinq portails et vous conduisent vers cinq terrasses qui se succèdent l'une à l'autre et dont la dernière, la plus élevée, se distingue par des ruines assez remarquables, ce qui lui donne quelque ressemblence avec les lieux de prière bien connus de Soukou. Ces lieux sacrés qui ont la forme de terrasses se rencontrent sur d'autres montagnes encore, telles que les sommets du Willis et du Tampomas, et il est fort probable qu'on en trouvera toujours plus, depuis que l'attention a été fixée sur ces objets. Mais les plus connues et les plus remarquables d'entre les séries de terrasses sont celles de Soukou et de Tjetto sur le mont Lawou, dans la résidence de Sourakarta. Soukou a trois terrasses et en comptait beaucoup plus encore autrefois, avant que les Javanais des temps postérieurs

---

1) *Bijdragen tot land- en volkenkunde van Neêrlandsch Indië*, Vol. IV, nos 1 et 2.
2) *Natuurkundig tijdschrift voor Nederlandsch Indië*, vol. XI, livraisons 1, 2, 3. pages 79—113.
3) *Java, deszelfs gedaante, bekleeding en inwendige structuur*, VII, p. 709, 713, 717, 727.
4) *Indisch Magazijn*, I. p. 194.

en eussent bouleversé quelques-unes pour en faire des jardins. En montant par des marches d'une terrasse à l'autre on trouve sur la dernière, ou la plus élevée, les objets du culte, parmi lesquels on voit, en dehors d'autres bâtiments, une pyramide tronquée en maçonnerie massive, sauf qu'il s'y trouve à l'intérieur un passage étroit avec un escalier qui conduit au plateau supérieur. Il faut voir probablement dans ce dernier plateau non seulement le plus élevé, mais aussi le plus important et par conséquent le plus sacré, le principal lieu de culte.

Les terrasses dans les environs de Tjetto sont restées au nombre de treize. Là aussi on monte par des marches d'une terrasse à l'autre, jusqu'à ce qu'on arrive à la plus élevée, la dernière de toutes, sur laquelle se trouvent les objets du culte [1]). Après leur conversion à l'Islâm les Javanais n'ont pas abondonnée cette méthode de construction. On rencontre, par exemple, encore des terrasses près de Chéribon; ici la terrasse supérieure d'un groupe renferme le tombeau du Cheik Moulâna, qui a donné son nom à toute la construction. On trouve également des terrasses sur la sainte montagne près du village Magiri dans le pays de Matâram.

Il nous reste à signaler une troisième catégorie d'édifices religieux, les temples ou les chapelles proprement dites, qui renferment un ou plusieurs appartements où l'on plaçait les images de la divinité ou d'autres objets de culte, où l'on apportait ses offrandes, où l'on prononçait les prières. Les différentes modifications de forme et de disposition des temples se laissent réduire, en général, à un seul genre. C'est la forme d'un simple carré assez étroit, où il n'y a pas de place pour un grand nombre d'adorateurs. La statue, l'autel, ou quelque nom qu'on préfère donner aux bases ou cubes qui ont été conservés, occupent leur place en face de l'entrée; les parois latérales à droite et à gauche présentent des niches destinées à

---

1) Voyez la description détaillée, avec les dessins des monuments de Soukou et de Tjetto, par le docteur C. J. van der Vlis, dans les *Verhandelingen van het Bataviaasch genootschap* Vol. XIX.

recevoir des images, et souvent au-dessus de ces niches des ouvertures servant à laisser passer le jour. L'ensemble est couvert d'un toit en forme de pyramide, composé d'assises de pierres qui rentrent successivement un peu l'une en deça de l'autre, jusqu'à ce qu'enfin une pièce de dessus, une clé de voûte, ferme la dernière ouverture.

Mais les parois extérieures de l'édifice ne sont pas non plus toujours nues. On y trouve des images sur la face de devant des deux côtés de l'entrée, de même que sur les façades latérales et sur la façade de derrière; ces images occupent des enfoncements ou des niches ménagés à cet effet dans l'épaisseur du mur. Quelquefois ce sont des images détachées, travaillées dans un seul bloc de pierre, et placées alors dans des niches plus larges qui ne tardent pas à s'élargir toujours plus jusqu'à devenir de petites chambres ou des chapelles. Ces chapelles ont alors la même forme que le principal appartement, et sont pourvues à la façade de devant d'ouvertures qui servent d'entrées, tandis que des toits qui ont la forme de pyramides s'élèvent au-dessus. Un portail ou un vestibule se trouve devant l'entrée du principal appartement; ce vestibule a, au dehors, les mêmes dimensions et la même forme que les trois chapelles latérales, tandis qu'un escalier qui monte à l'intérieur conduit au centre même du sanctuaire. Cette disposition se trouve, par exemple, dans le Tjandi Loro djongrang près de Prambanan. L'ensemble de l'édifice prend encore plus d'extension dans les endroits où l'on a fait avancer les trois chapelles latérales et le vestibule; alors l'espace qui sépare les parois postérieures de ces petits bâtiments de l'édifice central, est couvert et forme une galerie autour de ce dernier édifice. Des portes ou des passages, pratiqués dans les parois postérieures des trois chapelles latérales, établissent une communication directe entre celles-ci et la galerie. On entre alors par l'entrée principale et par le vestibule dans le grand compartiment central; mais on peut aussi, au sortir même du vestibule, prendre à droite ou à gauche la galerie de pourtour et visiter les chapelles latérales. Les images ou les autels ont été placés contre les parois extérieures de l'appartement central,

vu qu'elles ne trouvaient plus de place contre les parois postérieures des chapelles, où leur place était prise par les ouvertures qui conduisaient à la galerie dont nous avons parlé tout à l'heure. Les objets en question se trouvent donc maintenant dans la galerie de pourtour; mais ils sont disposés de manière à frapper les regards dès qu'on entre dans les chapelles. Les magnifiques ruines de Tjandi Séwou, près de Prambanan, nous offrent un exemple, unique jusqu'ici, de ce genre de construction.

Il pouvait arriver que l'intérieur de l'édifice ne fût pas assez bien disposé pour qu'on le couvrît d'un toit en forme de pyramide à quatre faces. Dans ce cas. on changeait la forme carrée en forme octogone, et la pyramide qui servait de toit avait alors huit faces. Les moulures de la base et de la corniche étaient particulièrement propres à recevoir des ornements de tout genre, surtout parce que la base était plus élevée que d'ordinaire; aussi en recevaient-elles beaucoup. L'édifice lui-même s'élevait sur une terrasse qui l'entourait de tous côtés et qui reposait souvent à son tour sur une terrasse plus grande. Des escaliers avec des balustrades sculptées conduisaient du rez-de chaussée à ces terrasses, et à travers celles-ci au sanctuaire; les faces des terrasses étaient souvent aussi ornées de sculptures.

On trouve le plus souvent un certain nombre de temples ou de chapelles de formes et de dimensions assez identiques, réunis dans un seul groupe, sans qu'on puisse dire pour cela qu'ils forment un ensemble. Mais Prambanan nous fournit les exemples de groupes divers qui forment réellement un ensemble indivisible. Car le principal édifice y est entouré d'une ou de plusieurs rangées de chapelles, placées à des distances égales les unes des autres, et formant ensemble des carrés, au milieu desquels se trouve alors le temple proprement dit. De cette manière les chapelles forment, pour ainsi dire, les murs d'enceinte des terrasses qui s'élèvent les unes (non pas derrière mais) au-dessus des autres, tandis que le sanctuaire proprement dit s'élève au-dessus de la dernière, tout comme nous l'avons vu à Bòrò-Boudour. Il y a cependant un point de différence, c'est qu'ici les terrasses sont remplacées par des plateaux

ou des cours, qui ne s'élèvent pas les unes au-dessus des autres, mais que séparent entre elles de petites chapelles disposées sur une même ligne. Le Tjandi Loro djongrang, mais surtout Tjandi Séwou (les mille temples) fournissent des exemples de cette dernière méthode de construction.

Il y a un certain nombre de temples ou de groupes de temples qui renferment d'ordinaire un petit bâtiment, plus large au frontispice, dont la disposition s'accorde avec celle des autres édifices, et qui a servi peut-être de séjour au gardien ou à un surveillant du temple. Peut-être Tjandi Kalasan près de Prambanan avait-il été construit dans ce but-là, et peut-être faut-il expliquer la disposition plus large et les dimensions plus grandes que celles des bâtiments analogues qu'on trouve ailleurs, par le fait que les temples de Prambanan surpassaient tous les autres en richesse, en étendue et en prestige. Rappelons enfin qu'il se trouve souvent dans ces temples un puits, dont la profondeur varie, creusé dans le sol de l'édifice ou des chapelles attenantes, et qui occupe presque tout l'espace du sol à l'intérieur de l'édifice. Ce dernier détail achève la description générale que nous avons voulu donner de ces temples. Observons cependant, au sujet de ces puits, qu'ils manquent souvent, ou du moins qu'on n'a pu en constater toujours la présence, à défaut d'occasions favorables à de telles recherches.

Il est clair que les différentes parties des édifices ont dû subir des modifications considérables, tant par suite des ornements dont on les a chargées que par suite d'autres causes, bien qu'en général les formes fondamentales aient pu être conservées. Quant aux toits, très peu seulement nous en sont restés intacts. Et cela n'est pas étonnant; les toits étaient évidemment exposés plus que tout le reste à être endommagés et à s'écrouler; aussi ne pouvons-nous en appeler ici qu'à un nombre restreint de modèles. Le Tjandi Bima, le plus bel édifice des groupes divers de temples qui se trouvent dans les montagnes du Djeng, nous fournit un échantillon d'un toit orné avec une richesse toute particulière. Ce temple est le plus grand de tous de ces groupes, bien qu'il soit relativement assez petit, car l'intérieur mesure seulement 3,14

mètres sur 3,765. Nous notons ici ces dimensions, parce qu'elles sont à peu près les mêmes pour les chapelles ou pour les temples, et qu'il ne faut pas nous exagérer l'étendue de ces anciens sanctuaires de Java [1]).

Passons maintenant à quelques édifices dont la forme s'écarte notablement de celle que nous avons trouvée jusqu'ici, mais qui, en dépit des grands points de différence, présentent toujours encore assez de points de rapport pour se rattacher aux formes générales que nous avons décrites plus haut.

A vingt bornes [2]) (environ 5½ lieues) au delà du chef-lieu de Probolingo, un chemin de traverse conduit vers un temple, du nom de Djabong [3]), jusqu'à présent le seul de son genre dans toute l'île de Java. Il a été construit en briques, s'élève peut-être à une hauteur de plus de 18 M. et a un toit en forme de coupole. La base ou le socle s'élève à une hauteur assez considérable, de sorte que, à défaut des escaliers de pierre qui s'y trouvaient autrefois, on monte à présent par une échelle jusqu'à l'entrée du temple. Le dehors des murs a été sculpté de main de maître, et les sculptures ont été conservées en grande partie intactes. On ne paraît pas encore avoir examiné si la base élevée contient par hasard un puits qui s'ouvre dans l'intérieur du temple. A une centaine de pas plus loin se trouvent les ruines d'un autre édifice, construit également en briques, mais à peu près entièrement délabré maintenant, et par conséquent méconnaissable; peut-être y a-t-il eu là un second édifice semblable à celui que nous venons de décrire.

Au delà de Banjouwangi, non loin du chef-lieu du district de Rogodjampi, se trouvent, parmi les ruines étendues de Matjanpoutih, entre autres celles d'un temple, construit en partie en briques, en partie d'une pierre assez molle, mais qui, exposée au grand air, ne tarde pas à s'endurcir. Il n'est resté que peu de chose de cet édifice étrange, mais il en est resté assez pour nous faire voir qu'il s'écarte entièrement de tout ce qui a ét

1) Nous reparlerons plus bas des temples dans les montagnes du Djeng.

2) "Palen", voyez page 4 note 1.

3) Van Hoëvell, *Reis* etc. Vol. II, p. 157.

conservé à Java. Les murs, pour autant qu'ils sont restés intacts, présentent au dehors des panneaux carrés, ornés de riches sculptures de fleurs, de guirlandes et d'autres ornements. Les parois intérieures sont faites de briques, le dehors des mûrs au contraire construit en une pierre d'un blanc très vif, qu'on trouve actuellement encore à 27 bornes de distance, dans les carrières à Gradjahan, sur la côte méridionale de Java; cette pierre est d'abord assez molle mais elle s'endurcit peu à peu et finit par devenir dur comme du marbre. Ces pierres taillées ont été fixées les unes sur les autres sans aucun ciment, par le seul effet du frottement des surfaces. Le soubassement du temple se compose d'une tortue et de deux serpents de pierres de lave. Les têtes de ces trois animaux s'unissent sur la face ouest et forment l'entrée [1]).

Brumund dans ses notices donne la description de quatre temples dont il a examiné les ruines et dont nous aurions tort de ne pas faire mention ici, parce qu'en effet le plan d'après lequel ces temples ont été construits, diffère sous plus d'un rapport de ce qu'on trouve ailleurs. Voici la traduction du texte même de Brumund.

„Dans les montagnes de Wadjak derrière le chef-lieu de Toulong Agong, résidence de Kediri, je trouvai quelques ruines qui méritent une mention spéciale à cause du plan général et de leur disposition, qui les distinguent de toutes les autres constructions. La première ruine, située au pied de la montagne médiocrement élevée de Sangrahan, à quatre ou cinq bornes derrière Toulong Agong, était faite de pierre de taille et semblait avoir servi de soubassement à un temple à compartiment [2]), qui a cependant entièrement disparu.

„En montant plus haut j'arrivai à une ruine très délabrée en partie, qui offrait un très beau point de vue et qui dominait la

---

1) Voyez F. Epp, *Banjoewangi* dans le *Tijdschrift voor Nederlandsch Indië* 1849 p. 258; van Hoëvell, *Reis* Vol. II pages 195 suiv.

2) *Kamertempel*, temple à chambre; c'est par ce nom que Brumund désigne les temples ou les chapelles proprement dites, pour les distinguer des bâtiments qui n'offrent pas de vide à l'intérieur.

plaine. En y entrant je me trouvai d'abord dans une avant-cour qui avait la forme d'un carré oblong, entourée de murs. Deux escaliers montaient de là le long de l'édifice à une partie plus élevée, et deux autres escaliers, placés symétriquement contre l'édifice, me conduisaient de ce dernier point sur une élévation qui formait une espèce de bâtiment antérieur; derrière celui-ci se trouvait l'édifice principal, qui en était séparé par un couloir intermédiaire situé un peu plus bas. Il ne restait cependant de cet édifice que l'ouverture très large d'un puits, dont les murs sont restés en partie debout, tandis que la plus grande partie s'est écroulée. L'ensemble était entouré et couvert d'arbres et de broussailles et pour le reste environné de murs. Le mur d'enceinte avait conservé par ci par là des fragments d'ornements en forme de tourelles. Au nord un escalier descendait de l'avant-cour (dont les entrées regardent le nord et le sud) le long de la montagne et se perdait bientôt dans les arbres et dans les broussailles.

″On apercevait sur le bâtiment antérieur qui avait la forme d'un carré oblong, les ruines de deux ou trois petits temples à niches, dont il n'était plus guère possible de reconnaître la forme primitive.

″Nous quittâmes cette première ruine pour monter toujours, et nous arrivâmes bientôt à une seconde ruine, moins étendue toutefois. Mais là encore je trouvai le grand puits encombré en grande partie; j'y trouvai en outre le même bâtiment antérieur de la forme d'un carré oblong, sur le quel je vis trois petits temples, hauts d'environ quinze pieds, larges et profonds de six pieds, et qui n'avaient qu'une petite entrée.

″La troisième ruine, qui se trouvait plus haut et qui était encore plus délabrée, avait également son grand puits et, plus en avant, un grand tas de pierres, probablement les restes d'un bâtiment antérieur dans le même genre que les autres.

″Le mieux conservé de tous les monuments était le quatrième, situé sur le sommet d'une petite montagne; ce monument consistait en un bâtiment dont la base était un carré avec des angles saillants et dont le dessus avait la forme d'un octogone. Ce monument n'a pas de sculptures et n'est garni que de quelques simples mou-

lures. Je ne pus découvrir nulle part les restes d'un escalier de pierre. J'y montai donc par une échelle, car le monument avait plus de deux fois la hauteur d'un homme. Je vis alors qu'il consistait en un large puits de dix-sept pas de circonférence, entouré d'un mur épais. Ce puits était plus ou moins voûté à l'ouverture, ce qui me fit supposer qu'il avait été couvert autrefois d'un toit en forme de coupole. Il était vide, je trouvai à l'ouest une ouverture dans le bas du mur, par laquelle je fis passer un Javanais; celui-ci ne put me dire cependant plus que je n'avais déjà vu moi-même en y plongeant le regard, c'est-à-dire qu'il se trouvait au dedans de l'herbe et des broussailles. Ce monument est isolé, sans bâtiment antérieur et sans mur d'enceinte.

„Devant le temple de Kidal, situé dans la régence de Malang, je trouvai encore un bâtiment antérieur du même genre, séparé du temple, long de 13 et profond d'environ 5 pas. Je montai l'escalier de cinq marches qui était resté intact d'un côté, et je vis de nouveau trois autels ou trois petits temples entièrement délabrés qui avaient des niches dans les murs extérieurs. Je n'ai plus rencontré dans tout mon voyage à travers l'île de Java des temples de ce genre, qui se distinguaient des tjandis à compartiment aussi bien par un bâtiment antérieur que par d'autres détails."

Bien que cette description ne nous donne pas une idée très claire de ces constructions — il nous faudrait d'ailleurs pour cela un dessin ou un bon plan — il est cependant permis de voir un élément tout particulier des anciens temples Javanais dans ce que Brumund appelle un bâtiment antérieur. Ce qui donne à ce bâtiment un caractère plus étrange encore, ce sont les trois petits temples qui le surmontent, tandis que les ornements en forme de tourelles qu'on reconnaît sur un mur d'enceinte des ruines de Toulang Agong, semblent rappeler plus ou moins les ornements du même genre de Bôrô-Boudour.

Quant aux „angles saillants" du quatrième monument de Toulang Agong, il ne semble possible de nous les expliquer que si nous nous représentons le plan de la base du temple comme un carré

ordinaire ayant des enfoncements dans les murs de derrière et de côté, ce qui devait naturellement faire avancer les angles. Ce temple n'avait pas de bâtiment antérieur et paraît avoir été disposé de la manière la plus ordinaire.

La partie la plus élevée, et probablement aussi la plus importante, le sanctuaire proprement dit, celle dont Brumund nous parle, au moins dans la description d'une de ces ruines, comme étant „séparée du bâtiment antérieur par une galerie intermédiaire", est ici encore un temple avec un puits; car bien qu'il ne soit fait mention dans la description des ruines de Toulang Agong que des puits seulement, nous pouvons admettre en toute sécurité que ce puits a été construit, non pas en plein air, mais sous un temple.

Quant à ce dernier point, ce que Brumund nous dit du temple de Kidal confirme suffisamment notre supposition; il décrit cet édifice comme „un monument en forme de pyramide, haut d'environ 30 pieds, richement orné de sculptures."

Mentionnons enfin les temples des résidences de Kediri et de Pasourouan, qui s'écartent du plan ordinaire et qui présentent quelque analogie avec Bôrô-Boudour. Nous nous permettons ici encore de citer à peu près littéralement la description de Brumund. Il dit d'abord d'une de ces ruines, celle de Panataran à Blitar, résidence de Kediri: „on réussira le mieux à s'en faire une idée en se représentant trois blocs de trachyte en forme de cubes, dont celui de dessus est le plus petit, celui de dessous le plus grand. Chacune des faces du cube inférieur a une longueur de trente-six pas. Un bâtiment carré, une espèce de bastion, s'avance en saillie au milieu de chacune des faces; le devant de ce bastion a une longueur de seize pas. Le second cube a les mêmes bastions aux angles. Le troisième cube s'élève tout droit. Deux escaliers conduisent de l'ouest à la surface supérieure du premier cube, laissant un peu d'espace des deux côtés des bastions saillants; cette surface a la forme d'une terrasse sur laquelle on peut faire le tour du second cube. Delà un escalier de dix marches, placé également au milieu de la face d'ouest, conduit à la surface du second cube, où nous

trouvons la même terrasse, tandis qu'un escalier de dix-sept marches conduit au troisième cube."

„Au milieu de la surface du cube supérieur se voit l'ouverture d'un puits carré, qui se rétrécit en s'élevant, mais dont l'ouverture mesure encore environ sept pieds carrés. Autour de ce puits s'élève un mur d'environ 3 pieds d'épaisseur. De l'autre côté de ce mur se trouve de nouveau une espèce de fossé qui en fait le tour en formant un carré; ce fossé est passablement étroit, mais on y voit, à des distances égales, des parties saillantes qui avancent vers le bord du cube et qui forment ainsi des espèces de puits, longs de quatre et larges d'environ trois pieds. La profondeur du puits et celle du fossé est environ la hauteur d'un homme. L'édifice qui s'élevait autrefois au-dessus du puits a complètement disparu; il est donc impossible de rien préciser sur sa forme [1]).

„Il faut se faire une idée analogue de l'autre temple appelé Toumpang et situé dans la régence de Malang, résidence de Pasourouan. Celui-ci consiste également en trois parties, qui s'élèvent l'une sur l'autre; mais ces étages ont une forme oblongue, et l'on n'y trouve pas les bastions de Panataran. L'étage inférieur a une longueur (largeur?) de quarante pas, une largeur (profondeur?) de vingt-quatre pas, et rentre quatre fois parallèlement aux plus longues de ses faces; d'où il résulte qu'il n'a que dix pas de large par devant. Chacune des faces a un escalier de sept marches dans la quatrième ou dernière partie rentrante; cet escalier conduit à une petite terrasse ou une petite estrade saillante, longue d'environ dix pas, située devant le second étage; on peut faire ainsi le tour du second

1) Comparez sur ce temple, sur les édifices attenants ou groupés autour et sur les autres débris, enfermés autrefois tous dans un mur d'enceinte de trachyte qui est encore parfaitement visible, et occupant une surface d'au moins une borne, un article du *Javabode*, cité par le *Nederlandsche Spectator* du 24 Août 1867 n°. 34, pages 265, 266. Cet article nous apprend aussi que l'habile photographe M. Kinsbergen a fait environ une centaine de photographies de ce temple et des autres débris, qui devaient être distribuées aux membres de la Société dite *Bataviaasch Genootschap*. Si ce projet a été exécuté réellement, il faut supposer que cette libéralité ne s'est pas étendue jusqu'aux membres de la dite société, établis hors des Indes Néerlandaises.

étage, dont les faces mesurent quinze et vingt-quatre pas. Les murs de cet étage présentent tout autour des saillies et des parties rentrantes qui forment des angles droits avec la ligne du mur. Deux escaliers, chacun de douze marches, conduisent vers la partie supérieure. Le second étage fait saillie entre ces escaliers. De là deux autres escaliers conduisent au troisième étage. Ces derniers escaliers ne sont pas cependant adossés à l'édifice, mais montent le long du mur. Le troisième étage tout comme le second, a également une petite estrade saillante; mais cette estrade est moins grande que celle du premier étage.

„Sur le troisième étage s'élève la ruine d'un temple à compartiment, dont la porte, haute de six pieds, large et profonde de deux pieds et demi, subsiste encore. Il s'ouvrait également un puits carré dans le compartiment du temple; mais ce puits n'avait pas les mêmes dimensions que le puits de Panataran.

„Les murs de Panataran et de Toumpang sont couverts, tout comme les galeries de Bôrô-Boudour, d'une quantité de bas-reliefs comme on n'en trouve pas sur d'autres temples.

„Les bas-reliefs qui entourent le cube inférieur du premier temple nous offrent des scènes de la Ramâyana, le Râma Javanais." Brumund reconnaît également sur le Toumpang des scènes tirées du même poème [1]).

D'après une communication qui nous vient de M. A. F. H. van de Poel, à cette époque résident de Kediri, (maintenant résident de Samârang) il se trouve encore dans cette résidence les débris de deux édifices du même genre. L'un, appelé Sourowino, est situé à $2^1/_2$ bornes de Paré, dans le district de Soukoredjo, l'autre dans le district de Papor. Il nous décrit les deux édifices comme ayant la même forme que le temple de Panataran; celui de Papor a des galeries dont les parois sont ornées de sculptures. A l'est une pierre carrée de 1,5 M. de large est adossée contre le temple; sur cette pierre ont été sculptées deux images, celle d'un homme et celle d'une femme, dont on ne voit que la tête et le buste;

1) Voyez sur Toempang le *Biang lala*, IVe. Année, IVe. livr., p. 60.

ces images ont des anneaux au nez et des figures pleines d'expression.

Nous regrettons de ne pas avoir à notre disposition des dessins de ces édifices, surtout des deux premiers; ces dessins pourraient nous aider à éclaircir ce qu'il y a de confus et d'incertain dans la description. Quant aux bastions que Brumund a signalés aux angles du second étage à Panataran, il faudra sans doute expliquer ce détail de la même manière, que nous avons expliqué plus haut un détail analogue d'une des ruines de Toulang Agong, c'est-à-dire qu'il ne faudra sans doute y voir que les angles des quatre faces de cet étage, qui n'ont l'air de faire saillie au-delà du carré primitif, que parce que les murs rentrent un peu, ou bien parce qu'on y a ménagé des enfoncements d'une certaine profondeur. Voici comment nous croyons pouvoir expliquer le mieux le puits qui se trouve au centre de la surface de l'étage supérieur, et les puits de moindre dimension qui l'entourent et que relie ensemble un fossé: nous supposons que devant chacune des quatre faces du puits central il y a eu un autre puits, et qu'une chapelle ou un petit temple a été construit au-dessus de chacun de ces puits. Il faudrait alors se représenter le troisième étage de Panataran comme étant le sanctuaire proprement dit, portant un temple entouré de quatre petites chapelles, dont l'une pouvait servir de vestibule à la chambre centrale. De cette manière l'ensemble s'accorderait assez bien avec ce que nous avons constaté plus haut à propos du Tjandi Loro djongrong près de Prambanan.

On pourra admettre dans tous les cas, en se fondant sur l'analogie du Toumpang dans la régence de Malang, qu'il s'est trouvé un petit temple sur cet étage supérieur.

D'ailleurs, et quoiqu'il en soit des incertitudes qui nous restent par rapport à quelques détails de ces édifices, nous connaissons maintenant assez bien leur caractère général. Ces édifices se composent de différentes terrasses superposées, dont les murs d'aplomb sont ornés de sculptures; on monte par des escaliers d'une terrasse inférieure à une terrasse supérieure, jusqu'à ce qu'on arrive enfin sur la troisième terrasse, où l'on aborde le

sanctuaire proprement dit. Si les bords des terrasses avaient été pourvus de parapets ou de balustrades, nous aurions pu parler ici de galeries, comme nous l'avons fait pour le monument de Bôrô-Boudour; mais il n'y a pas trace de parapets ou de leurs débris. Il est vrai que la proportion de la largeur par rapport à la hauteur doit avoir donné une forme plus svelte à nos édifices; cependant, si l'on se représente le petit temple de la terrasse supérieure couvert d'un toit en forme de pyramide, l'ensemble doit avoir fait à quelque distance un effet analogue à celui de Bôrô-Boudour, bien que sur une échelle beaucoup plus petite.

Il est fort possible qu'il y ait eu jadis encore d'autres constructions du même genre dans les résidences de Kediri et de Pasourouan, ou même ailleurs dans l'île de Java; des fouilles exactes pourraient peut-être en faire découvrir les débris parmi les ruines nombreuses qui se trouvent surtout dans la première de ces deux résidences ou dans ses environs immédiats. Il est également possible que l'île de Java possède encore d'autres édifices ou d'autres ruines, dont la disposition et la forme se distinguent de ce qu'on a trouvé jusqu'ici. Il est souvent impossible, même à l'architecte de profession, de se faire par de simples ruines une idée exacte de l'ensemble et de la disposition d'un édifice dont il n'a pas eu l'occasion de connaître d'une autre manière la forme et les détails; mais il est clair que dans de telles conditions l'on peut bien moins encore attendre une description exacte et claire de la plume d'un amateur. Il faudra donc nous préparer à voir apporter plus tard des modifications et des rectifications aux données que nous avons reproduites plus haut. Il est tout aussi sûr qu'il faudra dans la suite augmenter considérablement le nombre des détails exceptionnels, c'est à dire de ceux qui s'écartent des formes que nous avons admises comme étant les formes ordinaires. Malgré tout cela nous osons nous fier en général aux données dont nous disposons et aux conclusions qu'on pourra en tirer; nous avons là sans aucun doute une base solide pour des recherches ultérieures; quelquefois même elles pourront nous mettre en état de rétablir l'ensemble avec les quelques fragments qui nous en sont restés.

Mais il nous reste encore une grave question à aborder, avant de pouvoir dire que nous avons atteint notre but et que nous avons acquis assez de renseignements sur la nature et la destination de Bôrô-Boudour, par suite d'une comparaison établie entre cet édifice et d'autres édifices religieux de Java. Il s'agit, en effet, de connaître plus ou moins exactement les sectes qui ont fait usage de ces temples et des autres lieux de culte. Il est évident qu'il doit y avoir eu quelque rapport entre la disposition d'un temple et la secte qui s'en servait, et il n'est pas moins certain que nous aurions grand intérêt à connaître la nature de ces rapports. Surtout si nous pouvions constater que telle forme ou telle disposition des sanctuaires appartient exclusivement à telle ou telle secte spéciale. Nous ne songeons pas seulement ici aux deux principaux systèmes, celui des Brahmanes et celui des Bouddhistes, ou aux branches dans lesquelles se divisaient surtout les adhérents des différentes sectes du Brahmanisme, suivant qu'ils se vouaient plus spécialement au culte d'une des nombreuses divinités du panthéon Hindou. Mais il faut nous attendre à trouver des traces de cultes très anciens, qui existaient déjà parmi les habitants primitifs de Java avant que les missionnaires Hindous y aient apporté la religion du continent, et qui ont exercé leur influence sur la nouvelle doctrine. Cette influence peut avoir modifié considérablement les usages de la nouvelle religion, ne fût-ce que par la fusion d'une divinité ancienne hautement estimée par les aborigènes avec le principal personnage du nouveau culte. La modification apportée par cette fusion a dû se manifester entre autres, aussi dans la manière dont on se représentait le nouveau dieu, et peut avoir donné à l'image de celui-ci une tout autre forme, un autre costume, d'autres ornements, d'autres attributs. Si nous ne faisions pas attention à ces changements, ils pourraient facilement nous induire en erreur et donner lieu à des conclusions erronées. Enfin, il ne faut pas perdre de vue les relations amicales qui existaient entre les Brahmanes et les Bouddhistes, après que les deux cultes eurent été introduits parmi les Javanais pacifiques et que ce peuple les eut adoptés. Il n'y a pas lieu en effet de mettre en doute ces bons rapports,

quoique d'autre part nous ne voulions pas nier que les adhérents des deux systèmes aient pu essayer de s'élever les uns au détriment des autres. Il y a eu des périodes pendant lesquelles les deux partis religieux ont été plus ou moin hostiles, surtout dans quelques contrées spéciales de l'île; mais cet antagonisme n'a pas duré, et nous pouvons admettre en général que les deux religions ont vécu en paix l'une à côté de l'autre, même en admettant que les circonstances ont changé quelquefois la proportion de leurs partisans et que l'une ou l'autre a pu se vanter pendant quelque temps d'un prestige plus grand et d'une gloire plus éclatante.

Nous savons par Fa Hian, le voyageur chinois, qu'il y avait déjà des Brahmanes à Java [1]) au commencement du cinquième siècle de notre ère. Il est vrai que Fa Hian ne mentionne que des hérétiques et des Brahmanes; mais il n'est pas nécessaire de conclure de son silence par rapport au Bouddhisme, que cette dernière religion n'avait pas encore été adoptée à cette époque par les habitants de l'Archipel indien. Car le voyageur chinois peut avoir visité une partie de l'île où les missionnaires Bouddhistes n'avaient pas encore pénétré. Au sixième siècle les deux cultes, celui de Çiva et celui de Bouddha, florissaient en paix à Java l'un à côté de l'autre. Au neuvième siècle le Bouddhisme a eu le plus d'influence, une influence qu'il a dû céder au Çivaïsme vers le treizième, peut-être déjà au douzième siècle. Il faut chercher probablement la cause de cette recrudescence du Çivaïsme soit dans l'arrivée de nouveaux émigrants venus du continent de l'Inde, soit dans la politique des princes que l'intérêt de leur règne a peut-être engagés à protéger le culte de Çiva. Il paraît que depuis lors le Bouddhisme ait vu disparaître peu à peu son prestige dans l'île de Java. Il n'a pas pourtant complètement disparu; les

1) On bien Sumâtra, car il n'est pas sûr laquelle de ces deux îles Fa Hian désign sous le nom de Ye-pho-ti, vu que Sumâtra portait autrefois aussi le nom de Jav Une inscription qu'on a trouvée dans cette île et que le docteur Friederich a déchif-fréé, désigne Sumâtra comme "prathama Java", c'est-à-dire le *Java antérieur ou pr-mier*. Voyez le Dr. Friederich, *Over inscriptiën van Java en Sumatra*, pages 69 et 7 *Verhandelingen van het Batav. Gen. v. K. en Wetensch.* Vol. XXVI.

adhérents de cette religion se rendirent à Bali, où il se trouve aujourd'hui encore dans la population entièrement Çivaïte un petit nombre resté fidèle à la doctrine du Bouddha.

Ce n'est pas tout; non seulement les deux religions ont fleuri autrefois l'une à côté de l'autre; il y a même eu de bonne heure entre elles un rapprochement heureux, qu'on pourrait appeler peut-être à plusieurs égards une fusion, et dont les traces se retrouvent en abondance, aussi bien dans des écrits que dans des traditions et dans des sculptures des anciens temps. Mais on trouve des preuves encore plus certaines de cette fusion ou de ce rapprochement dans des inscriptions dont le sens ne nous a été révélé que dans les derniers temps par les recherches savantes du docteur R. Th. Friederich. Ces inscriptions, dont il a été conservé un nombre considérable, pourront jeter un jour nouveau sur l'histoire ancienne des deux Javas (Java et Sumâtra), lorsque M. Friederich les aura suffisamment expliquées, illustrées et comparées entre elles; elles fourniront également des données très précieuses pour nous faire connaître la situation et les rapports réciproques des deux cultes dont nous parlons dans ce moment. Les données que nous pourrons tirer de ces inscriptions seront d'autant plus précieuses, que nous aurons là des témoins dont on ne pourra guère contester l'autorité, vu qu'ils parlent le plus souvent de faits, d'événements et de personnes qui appartiennent à l'époque même où les inscriptions ont été gravées dans la pierre ou dans le métal [1]).

---

1) Voyez l'article de M. Friedrich cité plus haut et qui a été notre principale source pour ce que nous avançons au sujet de l'histoire du Bouddhisme à Java.

Malheureusement nous n'avons pas vu se réaliser jusqu'ici tout ce que nous attendions de la mission de M. Friederich. Bien au contraire, il y a lieu de craindre que cette mission n'ait à peu près complètement échoué, du moins en ce qui concerne son but principal. Monsieur Friederich est resté toujours de plus en plus au dessous de la tâche qu'il avait entreprise et qui consistait à réunir, à rédiger et à interpréter les anciennes inscriptions de Java. Ce qui l'excuse en partie, c'est que le Gouverneur-Général des Indes Néerlandaises lui a confié pendant assez longtemps une tâche tout à fait différente dans l'île de Sumâtra. Mais après son retour à Java on n'a plus rien appris de sérieux de son travail concernant les anciennes inscriptions. Le gouvernement lui a accordé sa démission honorable pour cause de maladie; et nous croyons savoir qu'il est retourné en Europe ayant obtenu une pension. Il faudra voir encore si les maté-

Il est très difficile, oui le plus souvent impossible, par suite de l'état endommagé où se trouvent presque tous les sanctuaires de l'ancien Java qu'on a pu étudier jusqu'ici, de dire avec certitude à quelle secte il faut les attribuer; et ce qui n'est pas moins difficile, c'est de savoir si une telle secte a su se garder libre oui ou non d'éléments étrangers. Les images qui se trouvaient autrefois dans les sanctuaires, ou du moins tout près, ont été soit détruites, soit ôtées de l'endroit où elles s'étaient trouvées à l'origine; oui quelques-unes ont été transportées si loin qu'il n'est plus possible de savoir d'où elles sont venues. Puis, il n'est pas bien sûr que toutes celles qui se trouvent dans les sanctuaires, ou tout près, occupent réellement leur place légitime; il est fort possible qu'on les y ait établies plus tard, sans trop se soucier de leur donner une place qui ne leur revenait pas.

On pourrait observer toutefois que les images qui sont restées dans les temples ou près de ces sanctuaires, doivent toujours être les témoins irrécusables de la secte dont elles représentent les dieux. Et cette supposition est fondée; seulement, le fait est que nous voyons très souvent plus ou moins d'images du Bouddha occuper une place parmi les images des dieux du Brahmanisme. Maintenant, nous pouvons essayer de deviner lequel de ces deux systèmes a supplanté l'autre, mais il n'est plus possible de fixer la mesure de cette supériorité de l'un des deux systèmes; d'où il résulte que nous ne pouvons pas non plus établir jusqu'à quel point la fusion, ou du moins le mélange d'éléments étrangers a exercé son influence sur la disposition et sur l'ornementation de tel ou tel sanctuaire.

Les groupes de temples des montagnes de Djeng font partie

---

riaux qu'il a réunis, les observations qu'il a faites et les notes qu'il a prises sont assez importants pour qu'on puisse les publier ou les compléter.

Quant aux textes en langue Kawi qui ont été gravés sur des plaques de métal, un autre savant a été chargé de les examiner et de les publier aux frais de la Société dite Bataviaasch Genootschap. C'est M. A. B. Cohen Stuart, fonctionnaire du gouvernement pour les recherches scientifiques dans les Indes Néerlandaises. Il est à souhaiter, tant pour la gloire des Pays-Bas que dans l'intérêt de la science, que M. Cohen Stuart veuille s'occuper aussi des autres anciennes inscriptions en langue Kawi qui se trouvent à Java, et qu'il reprenne et achève ainsi les travaux que M. Friederich a laissés inachevés.

de ceux dans lesquels on n'a pas rencontré jusqu'ici des images du Bouddha; ces temples ont probablement été consacrés exclusivement aux dieux Brahmanes, à Çiva et à sa famille. Actuellement encore celui des groupes qui a été le mieux conservé, porte chez les naturels du pays le nom de "temple d'Ardjouno", et les cinq édifices dont se compose ce groupe se trouvent répartis entre Ardjouno lui-même, ses deux femmes et son serviteur. D'autres groupes nous montrent des temples qui portent les noms du beau-frère de Kriçna, de son fils, du fils du serviteur d'Ardjouno, des cinq Pandawas etc.

Un des temples du groupe que nous avons mentionné en premier lieu, présente des images qui occupent des niches ou des enfoncements ménagés dans les deux murs latéraux et dans le mur du fond. L'image de ce dernier est trop endommagée pour qu'il soit possible de la reconnaître. Quant aux deux autres, c'est-à-dire celles qui ont été taillées dans les murs latéraux, l'une, celle du mur à droite, a trois têtes et quatre bras; les deux bras de devant ont les mains rapprochées l'une de l'autre devant le corps dans une attitude de repos, tandis que les deux bras de derrière tiennent à la main l'acsamâla ou le chapelet et le tjamâra ou l'émouchoir. L'autre image, celle du mur à gauche, a également quatre bras et quatre mains, qui tiennent une flèche, le tjakra ou le disque et un stylet, tandis que la quatrième main se tient serrée contre le corps. A côté des images se trouvent un autel d'où s'élève une flamme et un vase rempli de fleurs. Nous empruntons ces derniers détails également aux notes de Brumund; il est vrai que ces données ne suffisent pas pour nous permettre de reconnaître avec certitude tel au tel dieu dans ces images; cependant ils nous en montrent assez pour que nous songions exclusivement au culte de dieux Brahmanes. Quoiqu'il en soit, nous pouvons admettre en toute sécurité qu'il ne saurait être question d'influences Bouddhistes dans les temples de Djeng [1]).

1) Voyez sur les dernières recherches et sur les découvertes faites dans les montagnes de Djeng mon article intitulé: *Oudheidkundige onderzoekingen en ontdekkingen op Java;* dans les *Verslagen en mededeelingen der Kon. Akad. van Wetenschappen, Afd. Letterkunde* Vol. VIII.

Nous n'oserions en dire autant des temples sur l'Ounârang, dans la résidence de Samârang, au nord-ouest de celle de Kedou; mais la chose est toujours possible. Le principal temple de ce dernier groupe, celui que les naturels désignent sous le nom de Tjandi Songhya est un édifice de forme ordinaire avec un toit en forme de pyramide, et possède quelques images: d'abord un Ganesa contre le mur de derrière, puis une Dourga contre le mur du côté droit, un Çiva contre le mur du côté gauche (nous reviendrons plus bas sur la manière dont ce dieu a été représenté) et sur le mur de devant deux gardiens de temple, un de chaque côté de l'entrée; toutes ces images ont été sculptées dans des enfoncements. Lorsque Brumund visita cet endroit il y avait encore dans le voisinage le buste d'une statue à quatre têtes. L'intérieur du temple ne renfermait plus d'images; mais Brumund trouva encore dans l'un d'eux un piédestal, qu'il croit avoir été destiné à porter un lingam.

Sur la frontière occidentale de la résidence de Kedou, sur une des montagnes est-sud-est du Soumbing, se trouve un temple Tjandi Selo grio; ce temple a la forme ordinaire, mais ce qui le rend remarquable, c'est qu'il semble avoir conservé sur le dehors de ses quatre murs les mêmes images que le temple du groupe d'Ounârang que nous avons décrit tout à l'heure. Un dessin de la main de M. Wilsen nous montre contre le mur du côté droit l'image de Ganesa, dont la main gauche repose sur une massue; le dessin n'embrasse pas le mur du côté gauche. La face de devant, dont M. Wilsen a fait une ébauche spéciale, qu'il a ajoutée à son dessin, nous montre, à droite de l'entrée, un Çiva, qu'on reconnaît aisément à son trident, tenant l'émouchoir à la main droite; à gauche de l'entrée se trouve une image, peut-être celle d'un saint Brahmane ou d'un saint prince, ayant l'auréole derrière la tête. Tjandi Perrot, situé sur la pente nord-est du Sindoro, donc aussi sur la frontière occidentale de la résidence de Kedou, nous montre également l'image de Ganesa sur le mur de derrière, le seul qui soit resté debout en partie; il est donc probable que les trois autres murs auront été ornés des mêmes images que Tjandi Selo grio. Il est permis d'admettre

que les images de ces trois divinités se sont trouvées dans le même ordre sur le dehors des murs de Tjandi Loro djongrang près de Prambanan. Il faut noter cependant ici une différence, c'est que les images n'y ont pas été taillées dans des enfoncements, mais dans de petits temples accessoires placés contre les murs du principal édifice, et qu'on y cherche en vain les deux gardiens de temple à droite et à gauche de l'entrée. En outre, ces images n'ont pas été sculptées ici dans le mur; elles ont été travaillées séparément en ronde bosse et ont été placées dans les petites chapelles accessoires, accotées au principal édifice. Cette circonstance particulière nous paraît expliquer suffisamment le fait que nous ne voyons plus ces images occuper aujourd'hui leur place dans l'ordre que nous avons constaté ailleurs, ou bien, ce qui est possible, qu'elles ont été éloignées pendant quelque temps de l'emplacement qu'elles avaient occupé à l'origine.

Lorsque Brumund visita les temples de Prambanan, il trouva au pied du principal édifice de Loro djongrang une tête colossale à trois, peut-être à quatre faces, couverte d'une couronne. Cette tête était trop endommagée pour qu'on pût distinguer exactement le nombre des faces; mais il est remarquable, en supposant que nous puissions admettre ici le nombre de quatre, que le temple d'Ounarang possède également la partie supérieure d'une statue à quatre faces, comme nous en avons vu plus haut.

Brumund n'avait pas vu la tête de Loro djongrang à l'occasion des visites qu'il avait faites auparavant au même endroit, et il est d'avis que si elle s'était déjà trouvée là, elle n'aurait pas pu échapper à son attention. Il est très possible cependant que cette tête ait fait réellement partie des images du temple, et que plus tard seulement elle ait été dégagée par hasard des décombres qui la couvraient.

Nous pouvons admettre d'ailleurs la même chose, en supposant que la statue n'ait eu que trois faces seulement; car nous avons trouvé le même nombre de faces sur une des images du mur latéral de l'édifice du Djeng.

Faut-il admettre maintenant, que tous ces temples et ces groupes de temples, qui présentent une si grande analogie dans

la manière dont ils ont été construits et dans leur disposition, aient été consacrés exclusivement au service de dieux Brahmanes? Ou bien faut-il supposer que Bouddha y ait eu sa place? Il est vrai qu'il n'est fait mention à propos de ces édifices, ni d'images de Bouddha, ni de détails quelconques qui se rapportent à son culte; mais malgré cette absence d'indices certains, il est difficile de penser que ces sanctuaires, du moins le dernier, le Tjandi Loro djongrang aient été voués exclusivement au culte de Çiva et de sa famille, aux symboles de cette religion, ou du moins à des dieux du Brahmanisme; cela est d'autant moins probable, que tous les temples des environs immédiats étaient voués exclusivement au culte de Bouddha, et que le nombre, l'étendue et la magnificence de ces glorieux débris d'une période de grandeur, témoignent assez en faveur de l'autorité prédominante de ce dernier culte. Ailleurs [1] nous avons soulevé la conjecture, que les images de Çiva, de Dourga et de Ganesa que nous rencontrons dans les chapelles autour du principal édifice ou du sanctuaire proprement dit de Loro djongrang, n'y auraient occupé qu'une place secondaire et que le véritable objet de culte y aurait été le Bouddha, dont l'image, ou la relique, ou le Dagob a dû occuper alors la première place dans le compartiment central.

Nous avons de la peine à abandonner cette conjecture, quoique la tête que Bromond a découverte puisse faire penser qu'elle doit avoir appartenu au dieu dont on adorait l'image dans le principal compartiment; on pourrait encore appliquer la même supposition à Tjandi Songhyo sur l'Oungarang. Le seul moyen d'obtenir quelque lumière sur ce point serait de provoquer tout exprès des recherches exactes, de déblayer autant que possible le terrain et d'examiner soigneusement aussi bien le portail que l'intérieur de la pièce principale de Loro djongrang. Mais de telles recherches

1) Dans un article: *Javaansche tempels bij Prambanan*, inséré dans les *Bijdragen tot de taal- land- en volkenkunde van Neerlandsch Indië; Tijdschr. v. h. Kon. Ned. Inst. de taal- land- en volkenk. van Ned. Indië* Vol. III p. 20 suiv. Lassen, dans son *Indische Alterthumskunde* IV. 510. note 2, fait mention de mon article en et „die späteste Beschreibung von Leonard" (')

pourraient fort bien aussi amener un résultat contraire et prouver avec évidence que des mains profanes ont vidé peut-être l'intérieur du temple avant écroulement du toit, et que le portail a disparu en même temps que la pièce principale. Cette dernière supposition nous paraît même la plus probable, parce que l'état où se trouvent les trois chapelles latérales semble indiquer d'autres destructions que celles du temps ou de quelque accident. Il est fort regrettable en général, pour autant que les recherches qui ont eu lieu jusqu'ici nous permettent d'en juger, qu'un si petit nombre de temples à Java aient conservé intact tout l'intérieur ou du moins les autels et les autres détails du culte, et que notamment les sanctuaires dont la forme et les ornements portent les marques du culte des dieux Brahmanes, ne se soient pas trouvés dans les conditions avantageuses de ce petit nombre. Nous ne connaissons, en effet, parmi ceux qui ont échappé à ce malheur, que Tjandi Mendout avec ses trois grandes statues, Tjandi Plaosson près de Prambanan, qui a conservé deux images, puis Bôrô-Boudour lui-même, dont le sanctuaire central possède encore sa statue, et enfin une des grottes du groupe de Selo Manglong dans la résidence de Kediri, où l'image du Bouddha occupe encore sa place primitive. Les images qui entourent Tjandi Loro djongrang se trouvent dans les chapelles latérales adossées à l'édifice, et y remplacent les bas-reliefs qui dans d'autres temples ont été sculptés contre les murs latéraux dans des enfoncements ou des niches; les images du Bouddha qu'on trouve encore dans les nombreuses chapelles aux environs de Tjandi Séwou, ou qu'on y trouvait au moins autrefois, n'occupent, tout comme les images du temple dont nous avons parlé en premier lieu, que les bâtiments latéraux; le sanctuaire proprement dit était entièrement vide, au dire des plus anciens rapports; du moins les images avaient disparu, aussi bien de la grande pièce centrale que des quatre pièces environnantes de Tjandi Séwou.

Plusieurs de ces édifices ont gardé des niches dans les murs; dans d'autres ces niches ont été remplacées par de larges saillies ou pierres de support, qui soutenaient sans doute

autrefois les images; mais il n'est pas possible d'en tirer la moindre conclusion pour préciser la nature de ces images, pour savoir s'il s'y est trouvé une image de Bouddha, ou plutôt un Dagob. Dans d'autres temples, par exemple dans le sanctuaire central de Tjandi Séwou, on a construit contre la paroi de derrière des estrades, vers lesquelles conduisent des escaliers. On peut prendre ces estrades pour des autels, sur lesquels les croyants déposaient leurs dons et leurs offrandes, peut-être à côté des images qui y siégeaient; mais elles ne nous disent rien sur le caractère du dieu qu'on y adorait. On rencontre encore dans quelques temples, par exemple dans un des temples qui se trouvent sur la montagne d'Ounarang, un piédestal en forme d'autel, que Brumund désigne sous le nom de piédestal de lingam, et où il voit une marque certaine du culte exclusif de Çiva. Brumund attribue le même caractère à de nombreux piédestaux du même genre qu'on rencontre surtout dans le Java central. Il les décrit comme „se composant de cubes de trachyte de différente grandeur. Presque tous ont au sommet une saillie en forme de tube, qui se trouve au milieu d'une des faces, tandis qu'au milieu de la surface supérieure se trouve un trou carré, dans lequel on plaçait le lingam qui avait la forme d'un cône arrondi; on trouve d'ordinaire ce cône séparé de son piédestal, lorsqu'il n'a pas complètement disparu."

Ajoutons encore, ce qu'il est peut-être superflu de dire tout exprès, que ces piédestaux étaient ornés quelquefois de moulures, aussi bien au sommet qu'à la base, et que bien souvent ces moulures reproduisent en petit les grandes lignes des temples, en supprimant naturellement le toit.

Mais peut-on assurer avec tant de certitude que tous ces piédestaux étaient destinés à porter des lingams? Nous croyons pouvoir affirmer le contraire, en nous appuyant sur le fait qu'un très grand nombre de statues sont pourvues en dessous d'une saillie carrée, servant évidemment à les fixer dans un piédestal dans le genre de ceux dont Brumund nous donne la description. Nous pouvons en appeler, pour appuyer notre assertion, une grande statue de pierre qui se trouve au Musée d'Antiquités à Leide et qui a été

transportée de Java avec son piédestal. Dans la surface supérieure du piédestal a été pratiquée, d'abord une ouverture carrée, destinée à y faire entrer la saillie au-dessous du pied de la statue, ensuite une cavité beaucoup moins profonde, également carrée, qui entoure cette ouverture. Une petite rigole passe de la cavité jusqu'au bout de la saillie qui se trouve au devant du piédestal; la cavité et la rigole y ont sans doute été pratiquées dans le but de faire écouler l'eau qui servait à nettoyer la statue. On a voulu voir dans ces cavités une manière déguisée de représenter la Yoni, ou le membre féminin, et il est très possible, en effet, que tel en ait été le sens primitif, surtout là où ces cavités se trouvaient en rapport direct avec le culte du lingam. Mais nous doutons que cette interprétation soit applicable aux piédestaux qui devaient supporter la statue d'un dieu. Il est évident que ces cavités rendaient le piédestal particulièrement propre au but auquel on le destinait, c'est-à-dire à faire écouler les libations qu'on versait sur la statue, ou l'eau dont on se servait pour les ablutions; observons encore que le piédestal recevait ainsi une forme qu'on retrouve aussi dans les tables d'offrande de l'ancienne Égypte.

Il est incontestable, d'ailleurs, que plusieurs de ces piédestaux qu'on trouve à Java ont pu servir tout aussi bien à supporter des lingams. Nous pourrions en citer plus d'un exemple. Brumund trouva un tel piédestal avec le lingam sur une colline à plus de deux lieues au nord de Souracarta, dans la terre de Bangah. Il n'y a pas longtemps on en trouvait encore un autre dans le dalem du Régent de Pourworedjo; peut-être l'y trouve-t-on encore [1]. Au reste, il est bien sûr que le lingam s'élevait pas par hasard sur un piédestal de ce genre; c'est ce que nous disent assez les représentations moins déguisées du même objet dans des proportions colossales, qu'on trouve encore dans plus d'un endroit à Java et dont le Musée de la société de Batavia (Bataviaasch Genootschap) renferme quelques exemplaires. Mais nous aurions

1) A. W. Kinder *De tempelgrotten van Koeto Ardjo. Tijdschrift v. Ind. Taal- Land- en Volkenk.* Vol. I. p. 116.

tort de conclure de ces quelques exemples que les piédestaux en question ont été destinés exclusivement à recevoir des lingams, et qu'il suffirait de trouver un piédestal de ce genre pour affirmer aussitôt que le culte de Çiva, de sa famille ou de ses emblêmes y prédominait. Le lecteur se rappelle que plus haut, en parlant des grottes-chapelles de Java, nous avons relevé la possibilité d'une fusion des deux cultes, qui peut avoir donné lieu à l'adoration du cône ayant au sommet la forme d'une coupole; car un tel cône pouvait représenter évidemment le principal objet du culte pour les adhérents des deux systèmes; bien que placé au milieu des dieux du Çivaïsme, il pouvait passer néanmoins tout aussi bien pour un Dagob, c'est-à-dire pour un monument du Bouddha. Le Bouddhiste pouvait donc y voir une certaine suprématie accordée à son dieu vis-à-vis des trois divinités dont les images avaient été taillées contre les murs extérieurs du sanctuaire. Nous ne contestons pas cependant que dans les temples où ce piédestal occupait encore sa place primitive, il se soit rapporté plus spécialement au Brahmanisme, tout comme les statues et les autres ornements d'un tel édifice, et que là du moins il faille voir de préférence dans le cône une reproduction du lingam. Cependant, lors même qu'on trouverait un jour ou l'autre, en fouillant l'intérieur du sanctuaire de Tjandi Loro djongrang, que le piédestal et le cône y figurent comme le principal objet du culte, nous hésiterions à y voir les traces évidentes de l'adoration du lingam, puisque tout dans les environs immédiats porte les marques incontestables du Bouddhisme.

Nous avons parlé plus d'une fois déjà du culte de Çiva et de sa famille, et nous avons promis de revenir sur les images de ce dieu. Il est remarquable que Java nous fournit si peu d'images de Çiva dans le genre de celles que nous trouvons sur le continent, tandis que les autres personnages divins et les autres emblêmes sacrés du Panthéon Hindou se retrouvent à Java sans avoir subi beaucoup de modifications. Les images de Çiva, telles que nous les montre le continent de l'Inde, ne manquent pas cependant tout à fait à Java; elles nous représentent d'ordinaire cette divinité comme un dieu sanguinaire et destructeur, peut-être comme

l'objet d'un culte cruel, ce qui concorde assez mal avec tout ce que nous savons de Java. Jamais un tel culte n'y a été établi ou du moins jamais il n'a pu y devenir familier. D'ailleurs, ces images sont fort rares; et si elles devaient être à nos yeux les uniques représentants de son culte, nous aurions le droit d'en conclure que le dieu de la destruction, qui occupait un si haut rang sur le continent, ne recevait pas d'hommages ou n'en recevait que rarement dans l'île de Java; tandis que les images de Dourga et de Ganésa, si étroitement associés à Çiva, abondent à Java. Comme cependant il est fort improbable que Çiva ait été exclu, tandis que les autres dieux auraient été seuls conservés, on a cru devoir le reconnaître dans l'image d'un dieu qui a l'air d'un vieillard portant une barbe longue et pointue ainsi que des moustaches, la tête couverte de la couronne ordinaire qui orne les autres dieux du Brahmanisme. Nous le trouvons représenté le plus souvent avec deux bras et deux mains; il tient alors dans l'une de ses mains l'acsamâla ou le chapelet, dans l'autre le tjamâra ou l'émouchoir, tandis que nous voyons auprès de lui d'un côté la ghendi ou la cruche à eau, de l'autre côté le trisoula ou le trident. Ce dernier attribut doit nous engager principalement à voir dans ces statues des images de Çiva; car bien que la forme de la partie supérieure de cette arme soit loin d'être la même à Java que sur le continent, il est bien sûr que nous avons là le trisoula devant nous, et le trisoula est, comme on sait, l'arme propre de Çiva. Nous serions cependant bien aise de rencontrer ici encore d'autres insignes de ce dieu, avant d'adopter sans réserves cette interprétation; or, une communication de Brumund satisfait en partie ce désir. Brumund vit en effet chez M. Klaring à Djocjocarta une statue de métal d'à peu près 0,4 M. de haut, qui représente sans doute notre dieu. Cette statuette occupe un double piédestal de lotus (padmasâna); elle a quatre bras et tient dans chacune de ses quatre mains un des attributs que nous venons de signaler. Elle a un troisième oeil au front, ce qui est une signe distinctif très constant de Çiva, et porte dans sa couronne, au devant, un crâne humain et le croissant; le Nandi, le taureau qui lui est plus

spécialement consacré, est assis à ses pieds sur le piédestal. Il ne saurait y avoir de doute sur la nature de cette statuette; l'image qu'elle représente est bien certainement celle de Çiva; et dès lors elle nous permet de retrouver ce même dieu dans les autres images que nous venons de décrire, bien que celles-ci ne présentent pas tous les signes distinctifs que nous montre la statuette. Ce qui recommande encore cette manière de voir, c'est que nous rencontrons toujours notre dieu vieillard avec son trisoula en compagnie de Dourga et de Ganésa, formant avec ceux-ci une triade; or la troisième personne de cette triade peut être difficilement un autre dieu que Çiva, puisque ce dernier y a sa place fixe.

Quant aux motifs qui peuvent avoir engagé les artistes à modifier tellement l'image de Çiva, il faut nous contenter ici de les deviner. Il n'est pas impossible, croyons-nous, que les premiers émigrants qui ont transporté le culte de Çiva du continent de l'Inde dans l'Archipel, aient trouvé dans les îles de Java un dieu que les habitants de ces pays se représentaient sous l'image d'un tel vieillard, et dont ils possédaient peut-être déjà une image grossière, taillée dans la pierre; il est tout aussi probable que ce dieu indigène avait pour arme une lance se terminant en trident, et que ce dernier détail avait engagé les habitants à identifier leur dieu avec le dieu des étrangers, ou mieux encore à représenter le dernier sous les traits du premier. On lui donnait les attributs des autres dieux du Brahmanisme: le chapelet et l'émouchoir, le trisoula et la cruche à eau; on plaçait ces deux derniers objets à côté de lui, mais on les lui mettait à la main lorsqu'on le représentait à la manière du continent, c'est-à-dire avec quatre bras. Nous n'osons dire s'il faut attribuer une importance spéciale à la différence de forme que présentent souvent les trois dents du trisoula, et s'il faut voir alors dans les images qui offrent cette particularité les images du dieu javanais auquel les inscriptions donnent le surnom de Trinawindou [1]).

1) Friederich, *Twee Sanskrit-inscriptien, gevonden op godenbeelden in het Museum van het Batav. Genootschap; Verhandd. van het Bat. Genootsch. van Kunsten en Wetenschappen.* Vol. XXIII. pp. 8, 14, 15.

Nous préférons voir dans ces petites modifications une simple affaire de goût, provoquée par une circonstance accidentelle, le plus souvent par la ressemblance qu'on admettait entre ces formes-là et des objets symboliques. C'est ainsi qu'on a pu emprunter quelquefois la forme des dents du trisoula à celle d'une flamme ou bien du calice d'une fleur (voyez par exemple Pl. CCLIII n°. 45), ou encore à un arbre symbolique (Pl. CCLVI. n°. 51), sans que l'artiste ait consulté autre chose que son goût.

Nous n'hésitons donc pas à retrouver Çiva dans le dieu en question; mais cela n'empêche pas qu'il se soit trouvé à Java encore d'autres images de Çiva, plus semblables que celle-ci aux images du continent. Il y a là des statues en pierre et en métal travaillées avec un soin tout particulier, qui nous le représentent dans son caractère destructeur. Le Musée d'Antiquités à Leide peut fournir des exemplaires des deux genres. Le travail du professeur Reuvens [1]) a fait connaître le Çiva colossal dans son caractère de Bheireva; dans ce même travail l'auteur fait encore mention d'autres images du même dieu, et Brumund en trouva entre autres une en pierre, fort endommagée, près du temple de Toumpang que nous avons signalé plus haut; il en trouva une autre en métal (v. ci-dessus p. 453), travaillée avec beaucoup d'élégance, dans la collection de M. Klaring à Djocjocarta. Nous rencontrons encore d'autres images dans lesquelles il est impossible de reconnaître un autre dieu que Çiva; il est vrai que les attributs ordinaires manquent souvent; mais ce qui montre qu'en effet c'est bien Çiva que nous avons devant nous, c'est que le dieu y est assis sur le cou d'un homme qui a la tête d'un taureau, et qui n'est autre que son vahan ou son porteur sacré, le Nandi, figuré ici (et voilà encore, à cequ'il semble, une particularité de la représention javanaise) non pas par le taureau mais par un homme ayant la tête d'un taureau. Nous trouvons des images analogues dans les groupes où l'on voit Viçnou assis sur son

1) Reuvens, *Verhandeling over drie groote steenen beelden in den jare* 1819 *uit Java naar de Nederlanden overgezonden*, Amsterdam 1826; dans les *Verhandd. van de derde kl. van het Kon. Ned. Instituut.*

vahan, le Garouda, représenté non pas par l'aigle lui-même, mais par un homme ayant la tête d'un aigle, et Brahma porté par un homme qui a une tête d'oie au-dessus de sa tête d'homme. Java nous montre ainsi les trois principaux dieux du Brahmanisme, assis sur le cou de leurs porteurs, que nous trouvons représentés sous forme humaine et que caractérisent ici leurs têtes seulement.

Nous avons donc, comme on voit, une triade qui se présente souvent à Java, une trimourti de dieux du Panthéon Hindou: Çiva, Dourga, sa sakti ou sa femme, et Ganésa, leur fils. Mais nous y trouvons également une autre triade, adorée plutôt sur le continent; c'est celle de Brahma, Viçnou et Çiva, dont les images ornaient peut-être les murs d'un des temples du Djeng.

Il est difficile d'expliquer autrement quelques images de pierre avec trois têtes qui se trouvent dans le Musée d'Antiquités à Leide [1]. Mais nous demandons surtout à ranger dans la même catégorie un autre monument taillé dans un bloc de trachyte qui se trouve au même musée [2]. La meilleure description à en donner est d'en faire un cône médiocrement grand, placé sur un piédestal carré assez bas et sans ornements, tandis que quatre images s'élèvent sur le piédestal et se tiennent adossées contre le cône. A notre avis trois de ces images représentent les trois dieux dont nous avons parlé plus haut, tandis que la quatrième représente les trois images réunies. Les dites statues, aussi bien que le cône et le piédestal, ont été taillées dans un même bloc de pierre; les deux derniers sont creux, et cette cavité n'a pu avoir été destiné qu'à conserver quelque objet particulièrement sacré. Etait-ce peut-être un lingam? ou quelque image de Çiva? ou d'un dieu de sa famille? Ou bien faut-il songer ici à un Dagob qui était censé renfermer les cendres ou quelque relique du Bouddha, et qui occupait la place d'honneur entre les trois

1) Il en est une, par exemple, qui a été achetée de l'héritage de feu le Résident M. Domis, marquée D. O. 2; une autre, un cadeau de M. J. A. A. Leemans, est marquée J. L. 3.

2) Ce monument provient de l'héritage de feu le baron van der Capellen et a été acheté pour le Musée, marqué V. d. C. 3.

dieux du Brahmanisme? Supposé que cette dernière supposition soit vraie, nous avons de nouveau ici un exemple, aussi bien de la fusion des deux cultes, que de la supériorité accordée au Bouddhisme; et nous pourrons comparer le monument à un petit temple dont l'intérieur était consacré au culte du Bouddha, tandis qu'on y avait admis les dieux du Brahmanisme comme des dieux de second rang, en leur donnant une place contre les murs extérieurs. Ce monument peut avoir eu sa place dans un temple, sur un autel ou sur un piédestal, ou même en plein air sous un arbre, comme c'est le cas de plusieurs statues.

Nous demandons pardon au lecteur de cette petite digression; elle a ménacé, en apparence au moins, de nous éloigner un peu de notre sujet, qui consiste à constater des rapports d'analogie entre Bôrô-Boudour et d'autres édifices religieux à Java; mais il fallait bien nous étendre un peu sur les images des dieux dont le culte était si répandu, et dont les images pouvaient nous donner quelque renseignement sur la nature des temples qu'elles occupaient.

Il nous reste encore, à propos des temples, à traiter un point assez important. Nous voulons parler des puits, dont nous avons déjà fait mention plus d'une fois et dont la destination est encore assez incertaine. Ces puits se rencontrent dans plusieurs temples, mais non pas dans tous. Brumund croit pouvoir poser en règle générale qu'on cherchera en vain un puits dans le temple qui renfermait un autel; mais il nous prie de ne pas conclure de cette observation, que chaque temple dépourvu d'un autel ait eu un puits. Et en effet, l'expérience n'a pas justifié jusqu'ici cette conclusion; il faudrait des fouilles spéciales dans l'intérieur des temples, pour pouvoir dire avec certitude quels sont les temples qui avaient un puits et quels sont ceux qui n'en avaient pas. Il faudrait pouvoir dire en outre avec assez de certitude si les autels ont peut-être disparu des appartements qui sont vides maintenant. Brumund est d'avis que les puits, dont la circonférence était à peu près égale à celle du sol de l'intérieur des temples, assez étroit en général, ne laissaient pas assez d'espace pour un autel et pour le prêtre officiant; d'où il conclut que la

présence de l'autel excluait naturellement celle du puits. Il n'est pourtant pas improbable que ce puits ait été fermé par une voûte maçonnée ou par un plafond d'un autre genre, ce qui aurait permis d'avoir un puits et un autel dans le même temple. Là où les puits étaient encore assez bien conservés pour être examinés, on a trouvé qu'ils avaient plusieurs pieds de profondeur, que leur forme était celle d'un carré, et que la maçonnerie se composait des mêmes pierres que le temple. Il est vrai que l'ouverture des puits n'est plus fermée nulle part, ce qu'il faudra attribuer sans doute à l'écroulement de la voûte du puits ou du sol des appartements, peut-être aussi à la cupidité des Javanais, qui espéraient y trouver des trésors, et qui, depuis l'introduction de l'Islam, avaient perdu en grande partie le respect des édifices religieux de leurs ancêtres.

D'après Brumund ces puits ont dû servir à conserver les cendres des corps brûlés de princes, de grands et de prêtres. Nous avons dit plus haut que sur le continent de l'Inde les Topas ou Stoûpas et les Dagobs étaient à l'origine les tertres sous lesquels reposaient les cendres ou quelque relique du Bouddha, de saints Bouddhistes, de prêtres ou de personnages qui s'étaient distingués par leur dévouement au Bouddha; il est possible aussi que ces objets n'aient été que de simples monuments consacrés à la mémoire du maître. En admettant maintenant que les Bouddhistes de Java aient pris peu à peu l'habitude de conserver sous un sanctuaire les cendres des corps de grands personnages, il est clair qu'ils n'ont eu qu'à faire un pas de plus, pour approprier ces caveaux ou puits à l'usage de plusieurs personnes ou même de tout le monde; il faudrait donc retrouver dans les temples pourvus de puits les Topas ou Stoûpas du continent, modifiés suivant les besoins et les usages des Bouddhistes de Java.

Nous commençons par accorder la probabilité de quelque emprunt que les sectateurs du Brahmanisme auraient fait au culte bouddhiste, de même que les Bouddhistes ont emprunté tel ou tel détail de leur culte au Brahmanisme; ces emprunts réciproques ont dû devenir toujours plus nombreux, à mesure que les deux cultes se rapprochaient et qu'il se réalisait entre eux une

espèce de fusion. Cet accord était surtout possible sur le point des cérémonies funèbres et du culte des morts; car il est probable que le culte des mânes des ancêtres existait déjà dans les deux îles de Java, lorsque les habitants entrèrent en rapport avec les émigrants du continent.

Il n'est pas improbable, d'après Brumund, que les Brahmanes, trouvant cet usage de conserver les cendres chez leurs compatriotes Bouddhistes à Java, s'y soient associés et qu'ils aient construit également des temples pour y conserver les cendres de leurs morts. Ils devaient être d'autant plus disposés à introduire cet usage, qu'il existait déjà quelque chose de semblable dans quelques contrées de l'Inde, trop éloignées de la rivière sacrée; dans ces contrées on recueillait les cendres et les ossements dans un vase de terre et on les ensevelissait ainsi sous quelque bâtiment ou sous un arbre [1]).

Les anciens voyageurs du seizième siècle, entre autres Thomas Cavendish, nous apprennent qu'à Java, aussi bien dans la partie orientale que dans la partie occidentale, on brûlait le corps d'un prince et qu'on en recueillait les cendres [2]). On a trouvé, il y a quelques années, dans les forêts de Hakôl, près des frontières de la résidence de Kediri, une urne carrée de pierre, munie d'un couvercle, qui renfermait quelques objets en or mêlés à des cendres. Brumund a cru devoir conclure de cette découverte que l'urne avait renfermé les restes du corps d'un Brahmane. Une urne de trachyte que M. Wardenaar a déterrée il y a plus de quarante ans à Djoulouk Tondo, renfermait des objets analogues avec les cendres et les restes d'ossements brûlés [3]). Brumund croit avoir trouvé en outre dans la résidence de Djocjocarta, dans la plaine de Soro Gedok, un endroit où l'on brûlait anciennement les cadavres. Voici sur quoi il fonde cette conclusion:

---

1) H. T. Colebrooke, *Religious ceremonies of the Hindus and of the Bramans especially*, dans les *Asiatic Researches* Vol. VII. p. 256.

2) Voyez J. L. Gottfried, *De aanmerkenswaardigste zee- en landreizen der Portugeezen enz., uit het Hoogd. overgezet.* La Haye et Leide 1727 fol. Vol. IV.

3) Voyez van Hoëvell, *Reis over Java*, Vol. VI p. 110—112; Brumund, *Indiana*, Vol. II p. 219—225; Friederich, *Over Inscriptien van Java en Sumatra*, pp. 94—97.

...re dans le voisinage immédiat du temple, nous ...ée qu'on y adorait de préférence Çiva et sa ...nple se trouvait un puits au dire des natu...n'en découvrit pas la moindre trace; le ...haussé à cet endroit. Pourtant les naturels ...ivement qu'on avait vidé le puits il y avait ..., et qu'à cette occasion, comme on avait lavé ...erré dans la rivière, on y avait trouvé des débris ...uvaient incontestablement que le puits avait renfermé autre... les cendres de cadavres brûlés.

Il nous semble que pour bien se fixer sur la destination des puits, ...est indispensable de procéder à de nouvelles recherches qui devront ...e organisées tout exprès et poursuivies avec beaucoup d'exactitude. ...n'est pas permis de mettre en doute l'usage des anciens Ja...nais de brûler leurs morts et d'en conserver les cendres et les ...ements; il est bien sûr, au moins, qu'on a suivi cet usage ...dant une certaine période et pour des personnages d'une ...taine condition. Il est également permis d'admettre, (bien ...e la chose soit loin d'être aussi sûre) qu'il y a eu un temps ... cet usage était devenu général. Mais ce qui ne plaide pas ...faveur de l'idée que les puits devaient servir a conserver les ...ements et les cendres, c'est que, d'après les deux seuls exem...s connus et que nous avons cités plus haut, la manière de ... conserver consistait à les renfermer dans des urnes de pierre ...'on confiait ensuite à la terre.

Il est possible que les Javanais n'aient pas eu tort dans ce ...'ils ont raconté à M. Brumund concernant le puits de Tjandi ...rrot; mais n'oublions pas que ces fouilles avaient eu lieu ...puis plusieurs années, et que l'expérience nous a appris, com...n peu de confiance méritent les communications des naturels ... pays concernant des événements qui ont eu lieu il y a plu...urs années et qui n'étaient pas de nature à exciter tout par...ulièrement leur intérêt. Il pouvait suffire aux naturels de ...voir à peu près ce qu'on supposait à l'égard du puits et de sa ...stination, pour qu'ils se sentissent en droit d'assurer ce qu'on ...ulait, sans trop se soucier de l'authenticité de leurs sources, et

il a trouvé dans cet endroit des morceaux d'or travaillé, des bagues et d'autres petits objets, qui portaient la marque évidente d'avoir été jetés au feu; il y a vu les traces de cendres qui semblaient mêlées au sol à une profondeur de plusieurs pieds, tandis que les Javanais lui désignaient en outre une douce pente, coupee actuellement par un aqueduc, comme étant l'endroit où, suivant la tradition, on brûlait autrefois les cadavres.

Il existe encore une autre preuve du fait que cette cérémonie a été pratiquée anciennement à Java; c'est que la langue des Javanais possède un mot spécial "pantjaka" qui désigne le bûcher sur lequel on brûlait les cadavres, et qu'ils ont conservé eux-mêmes la tradition de la triple méthode qu'on suivait autrefois dans les funérailles. On abandonnait les morts au courant qui devait les emporter vers la mer, ce qu'on applait "laroung"; ou bien on les brûlait sur le "pantjaka" et l'on recueillait les cendres pour les enterrer; ou enfin on les déposait dans un endroit éloigné de la forêt "pasetran" sur un échaffaudage "njetra". L'usage de brûler les cadavres existe encore aujourd'hui à Bali, une île dont les coutumes peuvent parfaitement bien nous renseigner sur les moeurs des anciens habitants de Java; à Bali les cendres et les ossements ne sont pas cependant enterrés, mais jetés dans une rivière ou dans la mer [1]).

Brumund ne se borne pas à nous rappeler toutes ces traces évidentes de l'ancien usage des Javanais dans la période Hindoue de brûler leurs morts; il nous raconte encore une particularité qui prouverait qu'on conservait anciennement les cendres et les ossements dans les puits des temples. Il s'agit du Tjandi Perrot, situé sur le versant nord-est du Sindoro, dans la résidence de Kedou. Les murs de ce temple avaient été ornés autrefois des statues de la triade ordinaire: Çiva, Dourga et Ganésa, comme nous l'apprend encore la statue de Ganésa qui a été conservée; ce temple paraît donc avoir eu un caractère Brahmane. Un Nandi de grandeur naturelle qui se trouve

1) Voyez Friederich, *Verslag van Bali* dans les *Verhandelingen van het Bat. Genootschap*. T. XXIII p. 9.

aujourd'hui encore dans le voisinage immédiat du temple, nous confirme dans l'idée qu'on y adorait de préférence Çiva et sa famille. Dans ce temple se trouvait un puits au dire des naturels; mais Brumund n'en découvrit pas la moindre trace; le terrain avait été trop exhaussé à cet endroit. Pourtant les naturels lui assurèrent positivement qu'on avait vidé le puits il y avait plusieurs années, et qu'à cette occasion, comme on avait lavé le sable déterré dans la rivière, on y avait trouvé des débris qui prouvaient incontestablement que le puits avait renfermé autrefois les cendres de cadavres brûlés.

Il nous semble que pour bien se fixer sur la destination des puits, il est indispensable de procéder à de nouvelles recherches qui devront être organisées tout exprès et poursuivies avec beaucoup d'exactitude. Il n'est pas permis de mettre en doute l'usage des anciens Javanais de brûler leurs morts et d'en conserver les cendres et les ossements; il est bien sûr, au moins, qu'on a suivi cet usage pendant une certaine période et pour des personnages d'une certaine condition. Il est également permis d'admettre, (bien que la chose soit loin d'être aussi sûre) qu'il y a eu un temps où cet usage était devenu général. Mais ce qui ne plaide pas en faveur de l'idée que les puits devaient servir a conserver les ossements et les cendres, c'est que, d'après les deux seuls exemples connus et que nous avons cités plus haut, la manière de les conserver consistait à les renfermer dans des urnes de pierre qu'on confiait ensuite à la terre.

Il est possible que les Javanais n'aient pas eu tort dans ce qu'ils ont raconté à M. Brumund concernant le puits de Tjandi Perrot; mais n'oublions pas que ces fouilles avaient eu lieu depuis plusieurs années, et que l'expérience nous a appris, combien peu de confiance méritent les communications des naturels du pays concernant des événements qui ont eu lieu il y a plusieurs années et qui n'étaient pas de nature à exciter tout particulièrement leur intérêt. Il pouvait suffire aux naturels de savoir à peu près ce qu'on supposait à l'égard du puits et de sa destination, pour qu'ils se sentissent en droit d'assurer ce qu'on voulait, sans trop se soucier de l'authenticité de leurs sources, et

de certifier des choses qu'ils n'auraient peut-être pas songé à mettre en avant, s'ils avaient dû raconter l'histoire de leur propre mouvement et sans avoir été provoqués par des questions.

Et supposé même qu'il y ait eu réellement des cendres (et des restes d'ossements?) dans ce puits, la question sera toujours: d'où ces cendres et ces ossements provenaient-ils? Il est fort possible que ces cendres n'aient été que les produits d'offrandes d'encens et d'autres sacrifices dont on avait l'habitude de conserver les restes; oui, il se peut fort bien que les puits aient été construits spécialement dans le but de recevoir les restes qu'on recueillait en nettoyant l'autel et les compartiments. Dans ce cas on peut se figurer ces puits fermés par une pierre dans laquelle se trouvaient quelques trous, ou bien un grillage. On répondra à cette observation que les puits en question ne se trouvent pas dans chaque temple; à quoi nous répliquons, d'abord qu'un examen exact pourrait seul nous renseigner sur ce point, et puis, qu'il n'était pas absolument nécessaire d'avoir partout de tels réservoirs, destinés à recevoir des restes d'offrandes. D'ailleurs, ces puits ont pu servir également à garder d'autres objets, tels que des provisions, les trésors du temple, des documents de donations gravés dans du métal, etc., des statuettes de la divinité, dont on s'était servi à l'occasion de la fondation ou de la consécration ou dont de pieux pélerins avaient fait cadeau plus tard au sanctuaire. Aurait-on pu trouver un meilleur magasin pour ces objets-là, dans ces petits temples où il y avait si peu d'espace? On sait d'ailleurs avec certitude que des puits, qui se trouvent sur le continent de l'Inde sous les temples, servaient à un but analogue. A Islamabad [1]), par exemple, on trouva dans un puits ou une cave de ce genre, construit en briques sous le temple, cent vingt petites statuettes et vingt statuettes plus grandes en bronze, une grande statue de pierre, un vase en cuivre renfermant deux os de Çâkya, et une plaque en argent sur laquelle étaient gravés les ordres du maître. De cette manière la cave ou le puits, avec l'édifice qui le couvrait,

1) Voyez *Asiatic Researches* II p. 383.

ou plutôt avec l'autel ou le piédestal qui portait le Dagob, faisait office de Stoûpa. Serait-il après tout si absurde, en considérant la bonne intelligence des sectes à Java et le mélange, peut-être même la fusion, du Brahmanisme et du Bouddhisme, de supposer qu'on exigeait la même chose pour les temples des deux cultes?

Néanmoins il est très possible que les puits aient renfermé aussi les cendres de princes, de grands personnages ou de prêtres. Parmi les Bouddhistes du continent on élevait, comme nous avons vu, les Stoûpas, non seulement au-dessus des restes réels ou supposés du corps du maître, mais aussi au-dessus des endroits où avaient été ensevelis ses premiers disciples, les chefs des couvents, les restes de princes qui avaient protégé le culte du Bouddha. Les écrits Bouddhistes avaient même donné à chaque Bouddhiste le droit de se faire enterrer sous un Stoûpa, et de faire ériger, pour ainsi dire, un Dagob au-dessus de ses propres cendres. Nous admettons donc volontiers qu'on ait eu aussi à Java l'habitude de conserver dans les puits des temples les restes d'hommes de condition et de prêtres, et que cet usage soit devenu général parmi les adhérents de l'un et de l'autre des deux grands systèmes religieux; mais nous voudrions borner cet usage aux princes, aux prêtres et aux autres hommes de condition; car il nous faudrait des arguments plus directs et moins douteux, avant de pouvoir admettre qu'on ait étendu peu à peu cet usage à des hommes quelconques, à des personnes de condition inférieure. L'idée nous paraît inadmissible qu'il ait jamais été permis d'ajouter plus tard les restes de qui que ce fût aux cendres d'un prince ou d'un prêtre; ç'aurait été là commettre un sacrilége, troubler les cendres des morts, profaner le lieu de leur repos.

Ce qui a lieu de nous surprendre en tenant compte des fortes proportions que le Bouddhisme avait prises à Java et de l'influence dominante de ce système, c'est que nous n'y trouvons qu'un nombre relativement restreint d'édifices Bouddhistes, bien que ces derniers surpassent tous les autres en beauté et en étendue. Dans l'île de Java elle-même on n'a pas trouvé

jusqu'ici la moindre trace des Stoûpas ou des Topas proprement dits du continent, ni des restes du culte Bouddhiste qui y ressemblent, à l'exception toutefois de Bôrô-Boudour lui-même, qui mérite à quelques égards de porter ce nom. Faudrait-il donc peut-être trouver ici une des modifications que la doctrine a subies dans la nouvelle patrie? Faudrait-il admettre, par hasard, que la fondation de ces Stoûpas n'y ait pas été une oeuvre méritoire comme sur le continent? Il est possible que la construction d'un édifice si beau, si précieux et qui réclamait les efforts et l'énergie de tout un peuple, ait pu rendre complètement superflue l'érection de ces nombreux petits tertres ou d'autres monuments; il se peut que les cônes qui s'élevaient sur leurs piédestaux dans l'intérieur des temples et tout autour, aient remplacé dans un certain sens pour les Javanais les Stoûpas du continent, tout aussi bien que les Dagobs de la même forme et les statues du Bouddha qui se trouvaient dans les temples et les chapelles Bouddhistes proprement dits, sans déroger toutefois aux rapports plus étroits qu'il peut y avoir eu entre ces cônes et le culte de Çiva et du lingam; nous pouvons nous figurer que les puits et les caves sous les temples aient eu une destination semblable à celle des Stoûpas. Tous ces détails pourraient nous fournir peut-être une réponse à la question formulée entre autres par M. le docteur Friederich, celle de savoir, s'il ne nous est pas resté d'autres monuments Bouddhistes que Bôrô-Boudour et les constructions attenantes, que les temples près de Prambanan et les grottes de Sélo Mangling? s'il n'existe pas peut-être des constructions souterraines, et si les anciens lieux de sépulture n'ont pas échappé jusqu'ici à l'oeil perçant des voyageurs? Mais il est encore un autre point que nous désirons donner en considération. On trouve répandues sur presque toute l'île de Java un très grand nombre de statues et d'images du Bouddha ou de saints Bouddhistes de toute grandeur, quelques-unes même de dimensions colossales. On peut être bien sûr que plusieurs de ces statues, pour autant qu'elles occupent leur place primitive, n'ont jamais été érigées dans un temple, mais toujours en plein air. Ces images peuvent fort bien avoir

indiqué les endroits où les cendres d'un Bouddha ou d'un saint Bouddhiste reposaient réellement, ou du moins étaient censé reposer. De cette façon elles devenaient en même temps les endroits vers lesquels on se rendait pour remplir ses devoirs religieux, et il était parfaitement inutile de bâtir tout exprès dans ce but des maisons de prière ou de petits temples. Mais ce point encore ne pourra être éclairci que par suite de recherches exactes et de fouilles consciencieuses faites dans les endroits où ces statues ont conservé leur place primitive.

Nous demandons à ramener encore une fois le lecteur aux groupes de temples près de Prambanan, dont il est impossible de mettre en doute l'origine particulièrement (pour ne pas dire exclusivement) Bouddhique. Cette origine n'est pas douteuse en effet, quand on songe aux nombreuses statues du Bouddha qui se trouvent dans l'intérieur ou tout près de ces édifices, ainsi qu'aux ornements symboliques dont ils sont pourvus, ou dont les restes se retrouvent encore dans les décombres. Signalons surtout parmi ces ornements les cloches ou coupoles avec leurs cônes, dont la forme est exactement celle de Bôrô-Boudour et qui ne manquent ni au Tjandi Loumboung, ni au Tjandi Séwou. On voit encore des statuettes de Bouddha dans les niches des toits de Tjandi Bening, tandis que dans plusieurs des trois cents petites chapelles environ, qui entourent le temple central de Tjandi Séwou en diverses rangées, on trouve des statues plus grandes du Bouddha assis; nous ne pouvons nous figurer ces chapelles dans leur état primitif, sinon renfermant chacune une telle statue de Bouddha. Dans Tjandi Plaossan nous voyons deux statues de princes assis dans l'attitude de Bouddhas, adossés contre la paroi postérieure à droite et à gauche sur l'estrade en forme d'autel.

Tjandi Assou est vide et paraît ne plus posséder des particularités caractéristiques. Tjandi Loro-djongrang au contraire nous montre la triade des dieux du Çivaïsme adossée contre les murs extérieurs. Mais les bâtiments en forme de temple qui l'entourent immédiatement sur une surface d'à peu près une demi-lieue, présentent un caractère tout particulièrement Bouddhique; nous

admettons par conséquent que Loro-djongrang a été consacré également avant tout au culte du Bouddha, mais que les dieux de la famille de Çiva ont reçu leurs hommages dans le même édifice ou du moins près du même édifice, à en juger par les sculptures qui ornent les chapelles extérieures. La fusion peut avoir présenté le même caractère dans un ou dans plusieurs des autres édifices que nous avons nommés, c'est-à-dire que des images qui se rapportent au Brahmanisme peuvent fort bien avoir trouvé leur place dans des niches à côté du principal objet du culte. Les temples de Prambanan semblent se distinguer des autres temples de Java aussi bien par le grand nombre de petits temples qui faisaient partie de chacun des groupes, que par le plan régulier suivant lequel ils ont été construits. Le groupe de Loro-djongrang se compose de deux rangées de trois édifices placés les uns vis-à-vis des autres; dans la première rangée le bâtiment du milieu est le plus grand et le principal, les deux autres sont un peu plus petits; les trois édifices de l'autre rangée ont la forme d'un simple carré; celui du milieu est plus grand que les deux bâtiments latéraux. Les deux rangées formaient avec deux bâtiments plus petits encore, qui se trouvent aux faces étroites du plan, un carré long, qu'a entouré probablement une rangée de petits temples. Valck [1]) nous dit que l'ensemble se trouvait renfermé dans un triple mur d'enceinte, avec trois grandes portes, qui formaient l'entrée du sanctuaire. Brumund [2]) croit aussi devoir admettre qu'il y a eu autrefois des murs d'enceinte; mais il ne nous parle pas de portes. Nous présumons que Valck a cru voir des portes dans ce qui n'était que les fondements de temples appartenant au groupe, peut-être ceux des trois temples de la rangée orientale.

Quant à Tjandi Loumboung le Musée d'Antiquités à Leide en possède un plan, dessiné probablement en 1805 sous la direction du major Cornélius; d'après ce plan le groupe en question avait seize petits temples; Brumund en compte

1) *Tijdschrift voor Neêrl. Indië.* III p. 3.
2) *Indiana* Vol. I p. 54, sv.

vingt-huit, qui formaient ensemble un carré autour de l'édifice central.

La construction la plus riche et la plus étendue est celle du groupe connu sous le nom de Tjandi Séwou, ou les mille temples.

Ce groupe possède autour de ses principaux édifices quatre rangées de temples plus petits ou de chapelles, qui forment à peu près un carré équilatéral, et dont chacun renfermait autrefois la statue d'un Bouddha assis. Les édifices Bouddhistes de ce genre ne présentent pas de différence dans les lignes générales avec le grand nombre de sanctuaires qui se trouvent ailleurs, et qui étaient consacrés plus exclusivement aux dieux du Brahmanisme. Les trois chapelles latérales de Tjandi Loro-djongrang forment la transition entre les temples ordinaires et le temple plus richement orné encore de Tjandi Séwou; mais ces chapelles latérales ne sont que les reproductions en petit de l'édifice central. Les ornements d'architecture ont tous le même caractère et ne se distinguent les uns des autres que par la richesse et l'abondance des détails. Mais ce qui donne aux édifices de Prambanan un caractère tout à fait spécial, ce sont les petites chapelles latérales qui entourent le principal édifice, et la régularité qui semble avoir présidé à la composition de leurs groupes. Ces particularités, jointes aux images du Bouddha, établissent un grand rapport de ressemblance entre les édifices de Prambanan et Bôrô-Boudour. Cette ressemblance est surtout très évidente dans Tjandi Séwou. Ce dernier groupe se compose, en effet, du principal édifice qui se trouve au milieu, et de quatre rangées parallèles de petits temples, qui l'entourent en formant un carré équilatéral. L'espace entre la seconde et la troisième rangée est occupé à distance égale par six temples de dimensions un peu plus grandes; au milieu de chacune des faces du carré, un peu en avant de la rangée extérieure des petits temples, se trouvent deux statues énormes, qui représentent des gardiens de temple à genoux, veillant aux quatre entrées principales. Eh, bien! avec un peu d'imagination on ne pourra manquer de reconnaître les points de ressemblance entre ce groupe

et Bôrô-Boudour. Qu'on se figure les deux gardiens postés au rez-de-chaussée; puis la première rangée de temples occupant une terrasse un peu plus élevée, les trois rangées suivantes élevées chacune un peu au-dessus de la précédente, et enfin le principal édifice occupant également une surface élevée au-dessus des autres terrasses. Présentés de cette manière les points de rapport de cet édifice avec Bôrô-Boudour sont évidents. Le plus grand des temples, celui qui s'élève au centre sur le point le plus élevé, et qui devait représenter peut-être ici le tombeau du Bouddha (soit qu'il fût lui-même ce tombeau, soit qu'il fût censé le renfermer dans le Dagob de son compartiment central) rappelle la grande coupole ou le Dagob de Bôrô-Boudour. Autour de l'édifice central de Tjandi Séwou se trouvent quatre rangées de temples, qu'on se figure comme s'élevant les unes au-dessus des autres sur quatre terrasses; on y reconnaît sans peine Bôrô-Boudour entouré de cinq murs d'enceinte, qui s'élèvent les uns au-dessus des autres en forme de terrasses, ou plutôt, en y comprenant les cloches des trois terrasses supérieures, entouré de huit rangées de petits bâtiments. On peut comparer plus ou moins les six temples qui occupent dans Tjandi Séwou l'espace entre la deuxième et la troisième rangée, avec les coupoles ou les cloches travaillées à jour, qui s'élèvent sur les trois terrasses supérieures autour du grand Dagob de Bôrô-Boudour. Les statues du Bouddha, qui, au commencement de ce siècle étaient encore debout dans les petits temples, et dont chacun de ces temples en renfermait sans doute une, peuvent être comparés aux Bouddhas dans les niches des murs d'enceinte de Bôrô-Boudour, et les deux gardiens au milieu de chacune des faces du carré aux deux lions qui faisaient le même office à Bôrô-Boudour, aux entrées des quatre faces de la terrasse inférieure.

Tous ces points de rapport ne doivent pas cependant nous faire perdre de vue les points de différence. Il y a accord entre les gardiens de Tjandi Séwou et les lions de Bôrô-Boudour, en ce qui concerne la place qu'ils occupent et le but dans lequel l'architecte les y a placés. Mais tandis que le lion, le symbole de l'origine royale de Çâkya, nous paraît presque indispensable

vingt-huit, qui formaient ensemble un carré autour de l'édifice central.

La construction la plus riche et la plus étendue est celle du groupe connu sous le nom de Tjandi Séwou, ou les mille temples.

Ce groupe possède autour de ses principaux édifices quatre rangées de temples plus petits ou de chapelles, qui forment à peu près un carré équilatéral, et dont chacun renfermait autrefois la statue d'un Bouddha assis. Les édifices Bouddhistes de ce genre ne présentent pas de différence dans les lignes générales avec le grand nombre de sanctuaires qui se trouvent ailleurs, et qui étaient consacrés plus exclusivement aux dieux du Brahmanisme. Les trois chapelles latérales de Tjandi Loro-djongrang forment la transition entre les temples ordinaires et le temple plus richement orné encore de Tjandi Séwou; mais ces chapelles latérales ne sont que les reproductions en petit de l'édifice central. Les ornements d'architecture ont tous le même caractère et ne se distinguent les uns des autres que par la richesse et l'abondance des détails. Mais ce qui donne aux édifices de Prambanan un caractère tout à fait spécial, ce sont les petites chapelles latérales qui entourent le principal édifice, et la régularité qui semble avoir présidé à la composition de leurs groupes. Ces particularités, jointes aux images du Bouddha, établissent un grand rapport de ressemblance entre les édifices de Prambanan et Bôrô-Boudour. Cette ressemblance est surtout très évidente dans Tjandi Séwou. Ce dernier groupe se compose, en effet, du principal édifice qui se trouve au milieu, et de quatre rangées parallèles de petits temples, qui l'entourent en formant un carré équilatéral. L'espace entre la seconde et la troisième rangée est occupé à distance égale par six temples de dimensions un peu plus grandes; au milieu de chacune des faces du carré, un peu en avant de la rangée extérieure des petits temples, se trouvent deux statues énormes, qui représentent des gardiens de temple à genoux, veillant aux quatre entrées principales. Eh, bien! avec un peu d'imagination on ne pourra manquer de reconnaître les points de ressemblance entre ce groupe

lius a donnés en 1805 des ruines de Prambanan, et dont une copie se trouve au Musée d'Antiquités à Leide, que les temples de la rangée extérieure, c'est-à-dire de la première, et ceux de la troisième étaient disposés de façon à tourner leurs entrées vers le dehors, tandis que ceux des deux autres rangées, c'est-à-dire de la seconde et de la quatrième, étaient tournés vers l'intérieur, c'est-à-dire vers le temple central; d'où il résulte que les statues des deux dernières rangées tournaient également le visage vers le temple central.

Les mêmes annotations de M. Cornélius nous apprennent que l'intérieur des petits temples d'une même rangée n'était pas partout le même; quelques-uns de ces bâtiments renfermaient des piédestaux très bas, ou, comme il dit, des autels, placés contre la paroi postérieure, tandis que d'autres avaient des niches contre les trois parois. Nous n'osons dire si cette différence impliquait aussi une différence dans la nature des images elles-mêmes qui se trouvaient dans les temples; ceux qui croient qu'à Tjandi Séwou, comme ailleurs, le Bouddha et son culte occupaient il est vrai la première place, sans que toutefois Çiva et sa famille, ou les emblêmes sacrés de ce dernier culte en fussent exclus, ceux-là pourraient prétendre que quelques-uns des temples en question ont renfermé peut-être d'autres images que celles du Bouddha; ils pourraient même appuyer cette idée sur les gardiens énormes, qui ont plutôt leur place, comme nous avons vu tout à l'heure, auprès des temples Brahmanes qu'auprès de ceux du Bouddhisme. Cependant nous ne sommes pas de cet avis; et tant qu'on ne nous fournira pas des preuves positives du contraire nous croirons, surtout aussi par ce que nous savons de Bôrô-Boudour, que les petits temples qui entourent Tjandi Séwou n'ont renfermé que des statues du Bouddha.

Il résulte de tout ce qu'on vient de lire qu'il existe beaucoup d'accord, sous le rapport du plan, de la disposition et des ornements d'architecture, entre les édifices de Prambanan et Bôrô-Boudour; mais il y a toujours un grand point de différence dans la partie principale, la plus sacrée, dont l'intérieur restait inaccessible dans Bôrô-Boudour, tandis que les fidèles, ou du moins

pour garder l'entrée d'un monument consacré à son culte, les gardiens monstrueux qui veillent au temple de Tjandi Séwou, nous font songer plutôt à un temple Brahmane, à moins d'admettre que le gardien du temple qu'on a trouvé à Gounong Daghi (voyez pp. 112, 113), non loin de Bôrô-Boudour, ait fait partie de cet édifice, et que cette statue ait eu sa place avec quelques autres statues du même genre, devant une des entrées qui conduisaient, sur les quatres faces, à la première terrasse inférieure.

Il nous reste une autre particularité à signaler, non seulement parce qu'elle n'est pas sans importance pour le travail de comparaison que nous faisons dans ce moment, mais encore parce qu'elle nous fournira l'occasion de résoudre une contradiction qui se présente à propos de Tjandi Séwou. Il s'agit de la direction dans laquelle regardent les statues qu'on trouve dans les petits temples qui forment quatre rangées autour de l'édifice central. Crawfurd [1]) ne voyait pas dans les Bouddhas qui entourent le principal édifice des objets de culte, mais des sages Bouddhistes, occupant un rang inférieur et présentant leurs hommages à Çiva, la puissance destructive, qui siégeait dans le temple central et dont leur doctrine et leur influence avaient réformé et adouci le culte. Il fondait son opinion en partie sur l'attitude de ces statues, qui, d'après lui, tournent respectueusement le visage vers le temple central. Brumund [2]) assure qu'au moins trois rangées de temples sur les quatre qui forment un carré autour du temple central, avaient leurs entrées tournées en dehors, comme le prouvent évidemment, selon lui, les ruines qui en sont restées; il en conclut que les statues qui s'y trouvaient autrefois, avaient tourné le visage dans la même direction, c'est-à-dire dans une direction contraire à celle dont parle Crawfurd. Nous sommes cependant en état de confirmer, du moins en partie, l'idée du savant anglais, bien que nous ne le suivions pas dans ces conclusions. Il ressort du plan et de la description que M. Corné-

---

1) *Hist. of the Ind. Archip.* II. 196, 210.
2) Indiana II. 8.

de ce divin modèle, en représentant les actions de ses principaux protecteurs et de ses plus ardents envoyés, et faisait revivre ainsi l'image du saint homme devant l'esprit des fidèles. Cette image se présentait d'abord entièrement visible dans les niches nombreuses des murs d'enceinte, puis elle se cachait un peu aux yeux du corps dans les Dagobs ou cloches travaillés à jour, qui se trouvent sur les trois terrasses rondes, et enfin elle se dérobait tout à fait au regard dans la coupole du milieu, où le maître était censé s'être élevé à sa plus haute perfection, où il était entré dans son repos, où il avait atteint le ciel et obtenu le bonheur du Nirvâna.

C'est à cause de cette disposition, comme aussi à cause du fini qui caractérise les scènes qu'on y trouve représentées, surtout aussi à cause de la manière excellente dont cette oeuvre a été projetée et exécutée dans toutes ses parties, que Bôrô-Boudour mérite jusqu'à présent d'être appelé un des monuments les plus remarquables, oui peut-être le plus remarquable de tous ceux que le Bouddhisme a érigés dans les différents pays où a pénétré sa doctrine.

B. LES STATUES DU BOUDDHA SUR LES MURS D'ENCEINTE ET SUR LES TERRASSES.

Nous avons déjà observé plus haut (p. 111, suiv.) que les statues du Bouddha qu'on trouve dans les niches des murs d'enceinte et sous les coupoles des terrasses, se distinguent par la manière différente dont elles tiennent les mains, et que les dernières (les statues des coupoles) se distinguent en outre par l'absence d'attributs, tandis que ces attributs ne manquent pas sur les autres images, où leur signification symbolique les rend d'ailleurs indispensables.

Voilà un point de différence qui n'est certes pas l'effet du hasard; il y a évidemment trop de rapport entre ces détails et la place que les images occupent sur l'édifice; il faut donc essayer de chercher les motifs qui ont conduit les artistes, ou le but qu'ils ont eu en vue. Il faudra mettre absolument ces deux points de différence en rapport avec le dogme que tout l'édifice de Bôrô-Boudour devait symboliser aux yeux du pieux Bouddhiste, et qu'un examen consciencieux du sujet nous permettra peut-être aussi de saisir, sinon tout à fait du moins en partie.

Crawfurd [1], qui nie que le Bouddha se présente jamais à Java comme objet d'un culte religieux, est d'avis que celles d'entre les images de Bôrô-Boudour, de Prambanan et d'autres temples, qui se montrent dans l'attitude ordinaire du Bouddha, représentent des prêtres ou des sages Bouddhistes qui ont réformé et ennobli à Java le culte honteux et grossier de Çiva, de Dourga, du lingam et de la yoni. Le savant anglais explique les offran-

1) Crawfurd, *History of the Ind. archipel.* II. 196, 210.

les de fruits et de fleurs que nous voyons offrir à ces images sur les bas-reliefs de Bouddha-Gayâ, on y voyait de simples dons de charité offerts aux prêtres par des disciples ou des amis, et non pas des offrandes présentées à un personnage divin.

Il est évidemment inutile après l'examen consciencieux auquel nous avons soumis les idées qui précèdent, plus spécialement des bas-reliefs dont l'auteur ne pouvait connaître aussi exactement tous les détails, de combattre expressément une opinion que personne ne partage plus, et que les nombreux résultats des recherches postérieures ont entièrement renversée. Les images en question sont à nos yeux non seulement des images de Bouddha, mais reste toujours la question de savoir, quel est le Bouddha qu'elles représentent, et dans quel caractère il y figure? Nous ne saurions admettre, en effet, qu'elles représentent toutes le même personnage, le Bouddha ou Çâkya; ce que la manière différente dont elles tiennent les mains rend déjà assez contestable.

Le Bouddhisme a subi plus d'une modification dans le cours des siècles. Les fidèles de cette religion, non contents de raconter et de représenter l'histoire simple et la doctrine originale de leur maître, qui avaient de très bonne heure déjà, un grand nombre de traditions et de détails nouveaux, qu'ils empruntaient d'ordinaire aux différentes sectes du Brahmanisme, ils croyaient pouvoir donner ainsi au fondateur de leur religion un rang plus haut, un prestige plus grand aux yeux des adhérents d'autres systèmes religieux. Ils ne pouvaient se contenter de faire remonter leur doctrine à la personne historique de son fondateur, au prince Çâkya-Mouni; cette doctrine devait être plus ancienne que toutes les autres. Pour lui donner ce caractère d'antiquité, on admettait d'abord un grand nombre de créations et d'anéantissements du monde, puis un certain nombre de Bouddhas qui avaient vécu successivement pendant ces différentes périodes et qui avaient eu ainsi chacun son monde spécial pendant un temps plus ou moins long.

Le Bouddhawansa, un écrit qui a paru dans l'île de Ceylan, raconte l'histoire de vingt-quatre Bouddhas, qui auraient vécu avant le Bouddha actuel Çâkya. Douze périodes du monde ont paru et passé pendant le règne de vingt-et-un de ces Bouddhas.

pour garder l'entrée d'un monument consacré à son culte, les gardiens monstrueux qui veillent au temple de Tjandi Séwou, nous font songer plutôt à un temple Brahmane, à moins d'admettre que le gardien du temple qu'on a trouvé à Gounong Daghi (voyez pp. 112, 113), non loin de Bôrô-Boudour, ait fait partie de cet édifice, et que cette statue ait eu sa place avec quelques autres statues du même genre, devant une des entrées qui conduisaient, sur les quatres faces, à la première terrasse inférieure.

Il nous reste une autre particularité à signaler, non seulement parce qu'elle n'est pas sans importance pour le travail de comparaison que nous faisons dans ce moment, mais encore parce qu'elle nous fournira l'occasion de résoudre une contradiction qui se présente à propos de Tjandi Séwou. Il s'agit de la direction dans laquelle regardent les statues qu'on trouve dans les petits temples qui forment quatre rangées autour de l'édifice central. Crawfurd [1]) ne voyait pas dans les Bouddhas qui entourent le principal édifice des objets de culte, mais des sages Bouddhistes, occupant un rang inférieur et présentant leurs hommages à Çiva, la puissance destructive, qui siégeait dans le temple central et dont leur doctrine et leur influence avaient réformé et adouci le culte. Il fondait son opinion en partie sur l'attitude de ces statues, qui, d'après lui, tournent respectueusement le visage vers le temple central. Brumund [2]) assure qu'au moins trois rangées de temples sur les quatre qui forment un carré autour du temple central, avaient leurs entrées tournées en dehors, comme le prouvent évidemment, selon lui, les ruines qui en sont restées; il en conclut que les statues qui s'y trouvaient autrefois, avaient tourné le visage dans la même direction, c'est-à-dire dans une direction contraire à celle dont parle Crawfurd. Nous sommes cependant en état de confirmer, du moins en partie, l'idée du savant anglais, bien que nous ne le suivions pas dans ces conclusions. Il ressort du plan et de la description que M. Corné-

1) *Hist. of the Ind. Archip.* II. 196, 210.
2) Indiana II. 8.

nous a procuré les images des cinq Dhyâni Bouddhas, et nous a fourni ainsi l'occasion de les comparer avec nos Bouddhas de Bôrô-Boudour. Les Dhyâni Bouddhas du Népâl sont tous assis sur des piédestaux, dont la partie qui se trouve au milieu est un carré oblong couvert du coussin de lotus et s'élevant sur un pied formé également par un coussin de lotus, sauf qu'ici les feuilles sont tournées vers le bas. Des deux côtés du piédestal se trouve un animal, différent pour chacun des Bouddhas, qui fait saillie en dehors. Les deux animaux se touchent par le derrière du corps devant le piédestal; ils sont couverts en cet endroit d'un tapis, orné de fleurs et d'autres figures, qui descend du piédestal. Les images elles-mêmes ont le costume et la coiffure ordinaires; au milieu du front se trouve la petite boucle de cheveux que nous avons remarquée également sur les Bouddhas de Bôrô Boudour, mais leurs oreilles sont ornées de pendants, qui manquent à nos images. Derrière la tête se trouve l'auréole, tout comme sur les images dans les niches des murs d'enceinte. Les piédestaux ou les trônes ont un dossier qui diffère de celui de Bôrô-Boudour, étant rond et entouré d'une marge très large travaillée avec goût.

Le dossier du cinquième Dhyâni Bouddha, Amôghasiddha se distingue par des ornements plus riches, tandis que son auréole est pourvue en dessus d'un bouton sous lequel se trouve un masque de monstre, dans le genre des masques qui servent de clé de voûte au milieu des archivoltes de portes, de niches et d'autres ouvertures. Enfin l'ornement de l'auréole, ou si l'on veut, de la couronne se compose de têtes d'animaux. Mais le trait caractéristique par excellence est la manière dont ces Bouddhas tiennent les mains. Le premier, Vâirôtchana, tient les mains tout comme le Bouddha dans les Dagobs travaillés à jour qui occupent les trois terrasses circulaires; le second, Akchôbhya, tient les mains, tout comme les Bouddhas des niches qui occupent les quatre galeries inférieures au côté de l'est; le troisième, Ratnasambhava, les tient comme ceux de la face du sud; le quatrième, Amitâbha, comme ceux de la face ouest, et le cinquième, Amôghasiddha comme ceux de la face nord des quatre

galeries inférieures. Les animaux qui se trouvent devant les piédestaux ou les trônes sont: des lions pour le premier Dhyâni Bouddha, des éléphants pour le second, des chevaux pour le troisième, des oies (?) pour le quatrième et deux hommes avec des becs d'oiseaux (des Garoudas?) pour le cinquième.

Ces cinq Dhyâni Bouddhas jouent aussi un rôle important chez les Mongols [1]; il y a cependant ici une légère différence avec les images du Népâl. Il y a d'abord la différence des couleurs que nous trouvons attribuées à chacun des cinq personnages divins. Il y a ensuite, pour les deux premiers, la différente manière de tenir les mains: chez les habitants du Népâl Vâirôtchana tient les mains exactement comme Akchôbhya. Ajoutons, que chez les Mongols c'est le second Bouddha, Akchôbhya, qui occupe le premier rang, tandis que Vâirôtchana ne vient qu'après lui [2]. D'après le même système chez les Mongols les Dhyâni Bouddhas possèdent plus spécialement quatre empires ou quatres paradis, en rapport avec les quatre zones du monde: les deux premiers, Akchôbhya et Vâirôtchana, ont ensemble leur trône dans le paradis de l'orient, tandis que chacun des trois autres Bouddhas a son paradis dans une des trois autres zones du monde.

Nous ne croyons pas nous tromper en disant que c'est von Humboldt [3] qui le premier a comparé les images des Dhyâni Bouddhas du Népâl avec celles de Bôrô-Boudour et qui a conclu de cette comparaison que ces dernières représentent également les cinq Dhyâni Bouddhas. Cependant, comme il devait se fier, pour Bôrô-Boudour, aux rapports imprimés et aux dessins très incomplets, l'occasion lui a manqué d'établir une comparaison exacte; il a cru voir des points de différence là où il n'y en avait pas, et, d'autre part, il n'en a pas tenu compte aux endroits où un examen ultérieur et des dessins plus exacts de Bôrô-Boudour nous ont permis d'en constater.

---

1) J. J. Schmidt, *Geschichte der Ostmongolen* p. 473. Burnouf, *Introd. à l'hist. du Buddh. Ind.* p. 116.

2) Pallas, *Sämmtliche hist. Nachr.* II. 56; Klaproth, *Nouv. Journ. Asiat.* VII. 110; von Humboldt, *Kawisprache.* I. p. 136.

3) *Kawisprache* I p. 124 suiv.

Les recherches plus exactes ont fait disparaître la différence sur le point de la coiffure; celle-ci se termine aussi sur les images de Bôrô-Boudour de la même manière, c'est-à-dire en un bouton de cheveux [1]); elles ont démontré, en outre, qu'il n'y a pas plus de différence par rapport à l'auréole, vu que celle-ci ne manque nullepart aux images qui occupent les niches des cinq galeries.

Cependant, comme cette auréole y a été taillée contre le fond des niches, et que von Humboldt n'avait à sa disposition que le dessin d'une image telle que Raffles l'a représentée, c'est-à-dire sans la niche où elle est placée, il n'est pas étonnant que le premier ait cru y trouver une image dépourvue de cet attribut, qu'il avait parfaitement raison de croire indispensable. Mais il y a une différence réelle, plus ou moins importante, sur d'autres points. Les images de Bôrô-Boudour sont assises sur des coussins de lotus, et ces derniers objets sont entourés de deux rangées de feuilles de lotus placées les unes contre les autres; les Bouddhas du Népâl, comme nous avons vu plus haut, ont un trône beaucoup plus compliqué; la double rangée de feuilles de lotus n'y manque pas, mais l'objet qu'elles entourent n'est pas un coussin ordinaire, c'est un piédestal, un autel ou un trône formant un carré oblong; au pied du trône se voient, en outre, sous un tapis qui dépend en forme de draperie, deux animaux, qui diffèrent pour chacun des Dhyânis. Les Dhyânis du Népâl s'appuient contre des dossiers ronds parfaitement semblables pour tous, sauf que le dossier du cinquième présente plus d'ornements que ceux des autres; les dossiers des images de Bôrô-Boudour sont de forme carrée et les mêmes pour toutes. Les images du Népâl ont des pendants d'oreille qui manquent à celles de Bôrô-Boudour. Quelques-unes des premières, pour autant que leur attitude le permet, tiennent à la main une petite jatte dans le genre de celles qui servent aux prêtres Bouddhistes à receuillir les aumônes; aucune de nos statues n'est pourvue de cet objet.

1) Plus haut, p. 110, nous avons déjà observé que ce bouton de cheveux consiste sur quelques images en un serpent entortillé, ou du moins qu'il est entouré d'un tel animal.

Le plus important de ces points de différence est à notre avis, la différente manière de tenir les mains, sur la quelle d'ailleurs von Humboldt n'a pas manqué de fixer l'attention. L'image de Bôrô-Boudour que nous avons représentée comme correspondant à Vâirôtchana, le premier des Dhyâni Bouddhas, touche du bout de l'index de la main gauche la paume de la main droite; tandis que le véritable Vâirôtchana touche le pouce de la main gauche du bout de l'index de la main droite. Sur les galeries de Bôrô-Boudour le cinquième ou dernier de ces Bouddhas, Amôghasiddha, lève la main droite un peu au-dessus du genou droit, tandis que sur l'image du Népâl que nous représente Hodgson, cette main monte jusque devant la poitrine. Ajoutons que d'ailleurs Bôrô-Boudour lui-même nous présente cette image sous deux formes différentes par rapport à la position des doigts: les images de la face du nord des quatre premières galeries lèvent les quatre doigts de la main droite et en écartent un peu le pouce, tandis que celles des quatre faces de la cinquième galerie touchent du bout de l'index le bout du pouce et ne lèvent que les trois autres doigts.

Maintenant, en admettant, ce que Hodgson nous assure positivement, que tout sur les images des Dhyâni Bouddhas a sa signification, et qu'elles se distinguent toutes les cinq l'une de l'autre par la manière de tenir les mains, par les vahans ou porteurs (les animaux devant le trône), et par la différence de couleur là où elles se présentent coloriées, il semble qu'il faille douter de l'accord entre les images du Népâl et celles de Bôrô-Boudour, parce qu'il y a en effet entre elles une différence réelle sur les deux premiers points. Mais l'affirmation de Hodgson, qui prétend que chaque attribut des Dhyâni Bouddhas a sa signification déterminée, n'implique pas nécessairement que chacun de ces attributs ou chaque détail ait dû se retrouver toujours sur chaque reproduction des images. Un seul attribut pouvait suffire pour distinguer chaque image des cinq autres; qu'importe que quelques-uns des attributs et des insignes en question manquent aux images de Bôrô-Boudour, pourvu que les détails caractéristiques n'y manquent pas. Et comme von Humboldt

prétend que c'est là réellement le cas, ce savant a cru pouvoir admettre l'identité des Bouddhas de Bôrô-Boudour avec les cinq Dhyâni Bouddhas du Népâl, dans ce sens que le second, Akchôbhya, se trouve dans les niches qui occupent le côté est des quatre premières galeries, que Ratnasambhava se trouve au sud, Amitâbha à l'ouest et Amôghasiddha au nord; il admet que le dernier de ces quatre occupe en outre les quatre faces du cinquième mur d'enceinte, tandis qu'il croit retrouver le premier de tous, Vairôtchana, dans les cloches ou coupoles percées à jour qui occupent les trois terrasses rondes, c'est-à-dire les terrasses supérieures. Von Humboldt croit pouvoir citer encore un autre détail à l'appui de son opinion. Il entend parler des quatre points cardinaux, qu'occupent les Bouddhas de Bôrô-Boudour; cette région s'accorde, à ce qu'il paraît, pour chacun d'eux avec la zone où chacun des Dhyâni Bouddhas correspondants avait son paradis ou son domaine spécial suivant la doctrine des Mongols. Il faut sans doute accorder au savant allemand la justesse de cette observation. Mais il nous reste toujours encore quelques difficultés que nous aimerions voir résoudre.

La première concerne le cinquième des Dhyâni Bouddhas, Amôghasiddha. S'il est vrai que les Bouddhas de la cinquième galerie sont exactement les mêmes que ceux qui occupent la face du nord sur les quatre galeries inférieures, malgré la différence qu'il y a dans la manière dont ces images tiennent l'index de la main droite, alors il faut avouer qu'Amôghasiddha se voit élevé bien au-dessus des autres; non seulement il occupe tout seul la circonférence tout entière d'une partie supérieure de l'édifice, mais il s'y tourne vers les quatre points cardinaux. Une autre difficulté provient des Bouddhas assis dans les Dagobs percés à jour, et qui, dans la manière dont ils tiennent les mains, se rapprochent le plus de Vâirôtchana. Nous comprenons qu'on lui ait accordé la préséance, en plaçant son image sur les trois terrasses rondes qui s'élèvent les unes au-dessus des autres, plus près du grand Dagob, le sanctuaire par excellence de tout l'édifice; car il est le plus ancien des cinq, sinon d'après le système des Mongols, au moins d'après celui du Népâl; il est donc naturel

qu'il les surpasse tous en gloire et en puissance. Mais quel est, dans ce cas, le domaine, le paradis, qu'il peut appeler plus spécialement son empire? Nous avons vu plus haut que les Mongols le substituent souvent à Akchôbhya, et que dans leur doctrine il partage avec celui-ci l'empire d'orient; mais alors il faut avouer qu'il occupe à Bôrô-Boudour une place qui ne se trouve en aucun rapport avec la zone qui lui appartient plus spécialement. Ou faudrait-il peut-être chercher son domaine dans la hauteur, c'est-à-dire au-dessus de sa tête, tandis que les quatre autres se trouvent en face de leurs domaines? Mais il y a encore une autre difficulté, qui semble devoir nous empêcher de conclure quoi que ce soit de la position que prennent les statues vis-à-vis des quatre points cardinaux; cette difficulté se trouve dans les niches et dans les Bouddhas qui occupent les faces latérales des saillies de chacune des façades. Il est clair que ces statues-là ne regardent pas la même zone vers laquelle se tournent les autres statues de la même façade; elles se tournent plutôt vers les régions qui se trouvent à côté; il est clair, par exemple, que sur le mur inférieur de la façade de l'est il se trouve quelques niches et quelques statues qui se tournent vers le nord et vers le sud. A la rigueur on ne pourrait donc pas mettre les Bouddhas de Bôrô-Boudour en rapport avec les domaines sur lesquels ils exercent leur empire d'après le système des Mongols. Nous nous hâtons cependant d'ajouter que cet écart insignifiant, qui revient d'ailleurs pour chacun des quatre Bouddhas, ne présente pas nécessairement une difficulté insurmontable. Il est vrai que les statues qui occupent les deux côtés des parties saillantes qu'on trouve sur les quatre façades, ne tournent pas le visage vers la zone qui se trouve en face des façades respectives; mais comment faire autrement, du moment qu'on avait des parties saillantes? n'est-ce pas qu'au fond les statues occupent toujours la façade particulière en face de laquelle est situé leur empire? Il serait injuste de leur en vouloir de former un angle droit avec la direction qu'elles auraient dû prendre; car il n'était pas possible, à moins de rompre les proportions architecturales, de les placer de façon à ce que leurs visages fussent parallèles à la façade.

Cette modification inévitable dans la position des statues ne devait pas d'ailleurs arrêter l'artiste qui a fait le plan de l'édifice. Au fond il ne manquait pas au système; car n'est-ce pas que chacun des cinq Bouddhas devait régner à son tour sur l'ensemble des quatre empires?

M. M. Wilsen et Brumund ont suivi von Humboldt [1]) sur un autre point, que ce savant ne croit pas du reste en désaccord avec ce qu'il dit des Dhyâni Bouddhas; à savoir que les différentes statues du Bouddha, la place qu'elles occupent et les attributs qui les distinguent, seraient les symboles des divers degrés de sainteté, de l'ascension progressive vers l'état de perfection suprême, le Nirvâna.

Les Bouddhistes des divers pays s'écartent sans doute passablement les uns des autres dans leurs doctrines concernant le nombre, les noms, le caractère des cieux, que quelques-uns d'entre eux comptent par milliers et par millions; mais tous s'accordent en ceci, qu'ils rangent ces cieux ou ces mondes dans trois catégories principales. Le premier de ces mondes principaux s'appelle le monde du désir, de la convoitise, du plaisir; les habitants de ce monde, qui portent le nom de Kâmâvatcharas se multiplient par la génération naturelle. Le deuxième, ou le monde colorié, a pour habitants des êtres visibles mais non créés; ceux-ci, qui ne se reproduisent pas naturellement, portent le nom de Roupas. Le troisième, enfin, le monde sans couleur et sans forme, est le séjour d'êtres tout à fait invisibles, les Aroupas [2]). La même division se trouve appliquée au Nirvâna, où l'on admet aussi trois états différents: le premier s'obtient déjà dans cette vie; le second devient après la mort le partage de ceux qui ont réalisé le premier; au troisième état, l'état suprême d'anéantissement complet, ne sont admis que ceux qui se sont suffisamment préparés dans les deux premières phases à un tel état de perfection.

1) v. Humboldt *Kawisprache* Vol. I. p. 126.

2) Voyez E. Burnouf, *Introduct.* etc. App. n°. IV. p. 599—619; Schmidt, *Mém. de l'Acad. des Sciences de St. Péterb.* II, 24 suiv.; A. Rémusat, *Essai sur la cosmographie des Buddhistes, Journal des savans*, 1831. p. 609, 610, 668 suiv.; Hodgson *Sketch of Buddhism, Transact. of the R. A. Society* p. 233, 234.

Il existe un rapport direct entre les Bouddhas des terrasses carrées et le monde visible. Il y a d'abord les nombreux bas-reliefs où les Bouddhas se trouvent en contact et en rapport immédiat avec les hommes; il y a ensuite la place qu'occupent les statues dans les niches vis-à-vis des quatre points cardinaux de la sphère; car cela encore établit un rapport direct entre eux et le monde visible. M. Wilsen voit dans ces terrasses carrées le monde du désir, le premier état du Nirvâna, celui qui peut déjà s'acquérir sur la terre.

En passant des terrasses carrées aux terrasses rondes on voit que tout rapport avec le monde visible a cessé. Il ne s'y trouve plus de bas-reliefs qui représentent des actions ou des événements terrestres. Il y manque même tous les ornements, à l'exception de ceux qui étaient indispensables pour représenter les Bouddhas dans leur second état de Nirvâna.

Cet état se trouve symbolisé sur les terrasses rondes du monde colorié, où les Bouddhas, assis sur leur trône de lotus sous la coupole ou le Dagob percé à jour, se trouvent hors de tout contact avec les choses de la terre. La terre et ses convoitises n'existent plus pour eux. Les passions ne troublent plus le repos de leur âme. Purifiés et devenus transparents (il va sans dire que cette dernière qualité, que leur attribuent les livres sacrés, ne pouvait être reproduite dans leurs statues de pierre), ils attendent, dans une paix ininterrompue, le temps où ils seront admis au dernier et suprême état de Nirvâna.

Pour recommander cette manière de voir, M Wilsen fixe l'attention sur les points de rapport qu'il y a entre les Dagobs en forme de cloche et une capsule ou un calice à semences du lotus. Qu'on prenne un tel calice à la surface plane, où l'on voit les ouvertures des loges des grains de semence tournées en haut, qu'on suppose ces ouvertures s'allongeant vers la surface convexe, et l'on aura obtenu ainsi la forme d'un Dagob percé à jour; seulement, tandis que les ouvertures du calice à semence sont rondes, celles des Dagobs ont été travaillées en losange. Le calice et la coupole qui en est l'imitation, indiquent la force secrète de la nature, qui travaille toujours et qui renouvelle sans cesse

ᵡemple, d'après Wilsen, les différentes entrées des
ˈsent aux terrasses, et les lions postés à ces endroits.
mêmes circonstances qui ont empêché les
ˑette partie de leur travail, pourraient avoir
ˀchèvement de la grande statue sous le
ˀlsen soulève cette conjecture, mais il
bservation très juste. Il prétend qu'il
le pour expliquer l'état inachevé des
ˌes passages paraissent avoir été faits
ˬci est assez naturel, parce que ces passages
ˬ assez d'espace pour y faire passer les matériaux
ınsions un peu grandes, tels que les pierres des conduits
ıt des gargouilles, les images du Bouddha, spécialement
le statue du Dagob central. Ce qui confirme cette suppo-
à savoir qu'on aura commencé par achever tout le reste,
ˑter au moins tous les grands matériaux aux endroits
en avait besoin, avant de construire les portes dans les
'enceinte, les passages et les escaliers — c'est le fait
ı'est servi pour les portes et pour les portails de pierres
ˏ autres dimensions que celles que nous trouvons em-
aux murs d'enceinte.
être le travail des architectes a-t-il été interrompu sur
ıt par une circonstance qui nous est restée inconnue;
e ont-ils trouvé plus tard seulement, et toujours encore
ie, l'occasion d'ajouter ce qui manquait; peut-être aussi
lû remettre cette partie de leur tâche à leurs succes-
Mais voilà des raisons qui ne sauraient expliquer l'état
ſ de la grande statue. Car, supposé même que la
ıût été transportée à la terrasse supérieure avant la con-
ı des entrées et des passages, et qu'on se fût proposé
ıever à l'endroit même qu'elle devait occuper, alors il se
sans doute que la même circonstance qui a pu inter-
le travail des portes, des lions etc. eût empêché également
ıe de recevoir ses derniers coups de ciseau, mais jamais
ıe inachevée n'aurait trouvé place dans un Dagob achevé
ıllé avec un fini parfait.

l'oeuvre de la création. De même que les petits grains de semence reposent mystérieusement dans le calice ou la capsule, jusqu'à ce qu'ils soient parvenus à la maturité complète, propres à être semés à leur tour et à produire une vie nouvelle, de même les saints sous les Dagobs sont arrivés à un repos qui les prépare à se réveiller un jour à une vie de beauté plus grande, c'est-à-dire de perfection supérieure.

Mais cette perfection supérieure, cet état suprême de Nirvâna n'est pas le privilége de tout le monde. De tous les saints que nous avons pu contempler sur les terrasses, un seul a atteint le but suprême. Sa statue occupait la grande coupole centrale; cette coupole, fermée de tous côtés et inaccessible au monde du dehors, était un symbole du vide, du néant. La statue elle-même est restée inachevée. Les cheveux, les oreilles, les mains et les pieds ne sont pas finis, et le coussin de lotus qui sert toujours de siége aux Bouddhas, avec ou sans piédestal, manque totalement ici.

Faut-il attribuer cet état inachevé au hasard, ou bien l'artiste l'a-t-il fait à dessein? M. Wilsen aborde aussi cette question. Impossible de songer ici à un simple hasard. Il est difficile en effet d'admettre une indifférence si grande, une nonchalance si grave dans une oeuvre qui porte partout les traces d'un travail consciencieux. Pas un seul ornement, pour autant que nous pouvons en juger, qui n'ait sa signification symbolique; tout y semble méthodique, réglé d'avance, d'après un plan élaboré, d'après tout un système; et ces mêmes artistes auraient donné si peu de soins à la statue du saint, peut-être du plus saint de tous les personnages? Nous aurions pu nous attendre bien plutôt à trouver ici un ouvrage parfait et achevé, qui aurait surpassé tout le reste, et qui, par sa forme achevée aurait représenté la perfection du saint personnage.

On pourrait expliquer cependant par d'autres circonstances fortuites le fait étrange de l'état inachevé de la grande statue. Il est remarquable, en effet, qu'il y a encore d'autres parties de l'édifice qui sont restées inachevées ou dont les formes ne présentent pas du moins le fini qu'on trouve ailleurs,

comme par exemple, d'après Wilsen, les différentes entrées des portes qui conduisent aux terrasses, et les lions postés à ces endroits.

Eh bien! les mêmes circonstances qui ont empêché les ouvriers d'achever cette partie de leur travail, pourraient avoir empêché également l'achèvement de la grande statue sous le Dagob central. M. Wilsen soulève cette conjecture, mais il l'écarte aussitôt par une observation très juste. Il prétend qu'il y a une raison fort acceptable pour expliquer l'état inachevé des portes. Les entrées et les passages paraissent avoir été faits en dernier lieu; ceci est assez naturel, parce que ces passages n'offraient pas assez d'espace pour y faire passer les matériaux de dimensions un peu grandes, tels que les pierres des conduits d'eau et des gargouilles, les images du Bouddha, spécialement la grande statue du Dagob central. Ce qui confirme cette supposition, à savoir qu'on aura commencé par achever tout le reste, par porter au moins tous les grands matériaux aux endroits où l'on en avait besoin, avant de construire les portes dans les murs d'enceinte, les passages et les escaliers — c'est le fait qu'on s'est servi pour les portes et pour les portails de pierres de tout autres dimensions que celles que nous trouvons employées aux murs d'enceinte.

Peut-être le travail des architectes a-t-il été interrompu sur ce point par une circonstance qui nous est restée inconnue; peut-être ont-ils trouvé plus tard seulement, et toujours encore en partie, l'occasion d'ajouter ce qui manquait; peut-être aussi ont-ils dû remettre cette partie de leur tâche à leurs successeurs. Mais voilà des raisons qui ne sauraient expliquer l'état inachevé de la grande statue. Car, supposé même que la statue eût été transportée à la terrasse supérieure avant la construction des entrées et des passages, et qu'on se fût proposé de l'achever à l'endroit même qu'elle devait occuper, alors il se pourrait sans doute que la même circonstance qui a pu interrompre le travail des portes, des lions etc. eût empêché également la statue de recevoir ses derniers coups de ciseau, mais jamais la statue inachevée n'aurait trouvé place dans un Dagob achevé et travaillé avec un fini parfait.

Il faut exclure ainsi toute idée d'une cause fortuite qui aurait empêché ici le travail, et l'on est obligé d'admettre que les artistes qui ont fait le plan de l'ensemble, ont eu bien réellement l'intention préméditée de laisser la statue du sanctuaire central dans l'état où nous la possédons. Tâchons de deviner cette intention. M. Wilsen l'a essayé avant nous; mais son idée de retrouver ici les trois états de Nirvâna présente à son tour des difficultés presqu'insurmontables. Comment, en effet, serait-il possible de représenter l'état suprême, l'état de perfection par un saint inachevé? Ne serait-il pas plus naturel de trouver sous cette forme un état de déclin ou un état embryonnaire? Mais M. Wilsen propose une autre explication, suivant laquelle cet état inachevé serait le symbole d'un état embryonnaire. Il admet que les images se rapportent, tant par leur attitude que par la place qu'elles occupent, aux différentes incarnations ou apparitions du Bouddha. D'après l'histoire de ces incarnations un nouveau Bouddha quitte chaque fois le Nirvâna, pour remplacer son prédécesseur qui avait achevé sa période. Suivant cette idée les images des différentes terrasses peuvent représenter les Bouddhas dont déjà l'apparation a eu lieu, peut-être les saints Bouddhistes des périodes avant et pendant le régne du quatrième Mânouchi Bouddha ou de Çâkya. Çâkya lui-même aurait trouvé ainsi sa place dans le grand Dagob central, tel qu'on le supposait avoir quitté la vie terrestre à Kouçinagarî pour entrer dans le Nirvâna. Le Bouddha inachevé, qui se dérobe entièrement aux regards dans l'intérieur du Dagob inaccessible, et qui dans son isolement est pour le monde comme s'il n'était pas, ce Bouddha ressemble au grain de semence, à l'oeuf, à la chrysalide de l'insecte, c'est-à-dire il vit dans l'état de sommeil apparent d'où se dégagera un jour une vie nouvelle. Le visage et les grandes lignes de la statue se présentent sous leur forme achevée; mais des oreilles, les mains et les pieds n'ont été qu'ébauchés; ces parties du corps n'ont pas encore leur forme nette et se cachent en partie dans la matière. Tout cela est le symbole de la transition de la forme ancienne à la forme nouvelle, au nouveau Bouddha, dont la nouvelle période du monde attend la venue. Les con-

structeurs de Bôrô-Boudour, en plaçant cette statue dans le Dagob fermé, ont voulu qu'un jour, lorsque après de longues années tout l'édifice serait tombé en ruines, ce Bouddha inachevé, embryonnaire serait trouvé par les hommes qui allaient pénétrer les premiers dans le sanctuaire. Alors les prêtres devaient crier à la foule impatiente: „le voilà, le nouveau Bouddha, l'objet de si longues attentes;" et la nouvelle période du monde aurait commencé.

Brumund de son côté, nous l'avons déjà observé plus haut, attache plus de prix que nous aux différentes manières de tenir les mains, que nous rencontrons sur les images des quatre murs inférieurs de la façade du nord, et sur celles du cinquième mur tout entier. Puis, comme il croit trouver dans la grande statue inachevée une septième manière, qui ne ressemble en rien aux autres, (nous croyons voir au contraire qu'ici la position des mains est exactement la même que sur les statues des quatre galeries inférieures à la façade de l'est), il est évident qu'il ne saurait rapprocher nos statues ni des cinq Mânouchi Bouddhas, ni des cinq Dhyânis.

Il veut bien cependant reconnaître ici avec M. Wilsen des allusions aux divers états de Nirvâna; mais son idée n'est pas tout à fait la même. Brumund admet sept degrés divers de Nirvâna; les six premiers se trouvent représentés par les six séries de Bouddhas, le septième par la statue du grand Dagob. Il admet également que la manière différente de tenir les mains peut avoir quelque rapport avec ces divers états de Nirvâna, suivant le système Bouddhiste qui avait été introduit à Java, ou suivant le système du pays d'où on l'avait transporté. En développant cette idée Brumund assigne à chacun des quatre premiers états quatre rangées de statues, placées sur chacune des façades l'une au-dessus de l'autre. Il assigne au cinquième état quatre rangées, réparties sur les quatre faces du cinquième mur d'enceinte; le sixième état se trouve représenté, selon lui, par trois rangées, disposées sur les trois terrasses rondes, et le septième par la grande statue inachevée du Dagob fermé. Il se pourrait qu'il y eût quelque rapport entre la triple élévation des statues

du sixième état et les trois classes de préceptes bouddhistes; ceux qui règlent l'action, ceux qui règlent les paroles et ceux qui règlent les pensées. Les Bouddhas de cet étage, qui s'étaient approchés ainsi du suprême degré de perfection, avaient déjà accompli tous ces préceptes. Pour justifier son chiffre de sept pour les états ou les degrés de Nirvâna, Brumund rappelle les sept pas que fit le Bouddha immédiatement après sa naissance, les sept fleurs de lotus qui sortirent alors du sol à ses pieds, et le caractère sacré que les Bouddhistes, comme tant d'autres peuples de l'antiquité, attribuaient au chiffre de sept.

Nous ne nions pas que cette explication soit peut-être plus conformé à la vérité que celle dont nous venons de prendre connaissance: mais elle a pourtant tout aussi bien ses grandes difficultés. La statue du grand Dagob nous paraît un très mauvais symbole de l'état suprême de Nirvâna; l'inachevé ne saurait représenter le parfait; tous les etats inférieurs auraient eu le privilége d'une représentation plus digne, tandis que la transition de l'état inférieur à l'état supérieur n'aurait pas trouvé la moindre expression dans la manière dont on a travaillé les autres rangées de statues. Mais il y a une autre objection à faire. Si l'attitude différente des mains est en effet un des traits caractéristiques, comme le suppose Brumund, alors le Bouddha qui représente le septième rang, l'état suprême, concorderait entièrement avec le Bouddha du second état de Nirvâna, représenté sur les quatre murs inférieurs, à la façade de l'est. Et il n'y aurait ainsi d'autre point de différence entre la grande statue et ces images que l'état inachevé de la première, l'absence du trône de lotus et de l'auréole, qui ne manquent à aucune des statues des cinq murs d'enceinte. Or, si l'on avait voulu symboliser dans la grande statue le degré suprême de l'état de Nirvâna, n'aurait-il pas été très juste de donner le plus grand soin à cet objet et de faire de cette statue la plus excellente de toutes, sinon par le nombre des attributs, du moins par la justesse, l'élégance et le fini de la forme? Mieux encore, s'il faut voir dans le grand Dagob le lieu qu'habite celui des Bouddhas qui a passé à l'état parfait de Nirvâna, c'est-à-dire le monde sans couleur et sans

forme qu'habitent les Aroupas, alors il ne faut pas y trouver d'image du tout, car les êtres qui habitent ce monde-là, n'ont plus de forme visible. Il n'y a qu'un seul moyen de faire accorder l'état inachevé de la statue avec la dignité d'un Bouddha élevé au-dessus de tous les autres, c'est d'y voir, non pas un Bouddha qui s'est complètement anéanti, mais un Bouddha qui se prépare à s'incarner pour apparaître sur la terre, et qui reprend peu à peu ses formes visibles.

Il est assez évident par tout ce que nous venons de dire, que chacune des interprétations qu'on voudrait essayer d'appliquer, présente des difficultés qu'il n'est pas bien facile d'écarter. Mais nous serait-il défendu de retrouver ici dans les statues de Bôrô-Boudour le symbole de plus d'une des idées qui viennent de se présenter à nous, peut-être même de toutes? Il faudrait seulement, pour y réussir, ne pas être trop rigoureux et ne pas exiger une explication complète de chaque détail. Il est fort possible que le Bouddhisme ait été introduit à Java par des missionnaires de différents systèmes et que ceux-ci l'aient enrichi successivement de dogmes différents. Il y en a peut-être parmi ces doctrines qui appartenaient exclusivement à des peuples lointains, ce qu'on prétend, par exemple, de la doctrine des quatre empires ou des quatre paradis attribués par les Mongols aux cinq Dhyâni Bouddhas; mais le commerce des habitants de ces pays avec d'autres nations a fort bien pu ouvrir à ces doctrines un domaine plus large. Ce serait agir avec un peu trop de promptitude, si nous voulions dire dès maintenant qu'un dogme n'a pas dépassé les limites d'un peuple spécial, par la seule raison que nous n'avons pu savoir jusqu'ici s'il s'est frayé ou non une route vers d'autres contrées. Rien ne nous empêche d'admettre que les missionnaires ou les sectateurs du Bouddhisme, dans les parties de l'Inde d'où la doctrine a été introduite à Java, aient connu, sinon adopté la doctrine des quatre empires. Il est probable, du reste, que la doctrine n'aura pas moins été exposée dans l'île de Java qu'ailleurs à des modifications de tout genre. Eh, bien! il faudrait connaître ces modifications, avant de pouvoir repousser l'explication qu'on a cru pouvoir donner des

différents détails des statues. Et encore faudrait-il pouvoir être bien sûr que les prêtres ou les artistes n'ont pas manqué une seule fois à leur tâche, et qu'ils ont résolu sans la moindre erreur le problême qui se posait devant eux, à savoir de réunir dans un ensemble les symboles de différents dogmes, ou de les rapprocher du moins les uns des autres par des compromis inévitables. Nous avons vu plus haut qu'on admettait trois états de Nirvâna, correspondant à trois mondes ou trois cieux; mais nous savons aussi que les Bouddhistes des différents pays ont des idées tout à fait divergentes sur ce point, et que le nombre et le caractère des cieux, tels que nous les présente la doctrine des Bouddhistes du Népâl, ne concordent pas avec la doctrine de ces trois mondes principaux: or, l'idée des Bouddhistes du Népâl différait déjà notablement de ce qu'enseignaient leurs coreligionnaires de Siam. Même parmi les anciens peuples de Java il régnait sur ce point des idées entièrement différentes, comme le prouvent les manuscripts dans la langue Kawi qu'on a trouvés dans les Régences de Préang (Preanger regentschappen) et que M. le docteur Friederich a examinés [1]. Il faut aller plus loin encore. Brumund étend le nombre de ces trois états de Nirvâna, jusqu'à en faire sept; ou du moins, il veut en répartir les caractères sur sept degrés différents; et c'est là en effet le seul moyen de les retrouver dans les sept types de statues de Bouddha que distingue Brumund. Or, nous ne pouvons adopter sans réserves ni l'un ni l'autre de ces chiffres. Les Soûtras eux-mêmes, c'est-à-dire les livres canoniques du Bouddhisme, nous le défendent. Ces livres, d'après M. Barthélemy Saint-Hilaire [2], ne connaissent que le Nirvâna ordinaire et le grand Nirvâna ou le Nirvâna parfait. Ce dernier état ne devient qu'après la mort le partage de ceux qui dans la vie se sont rendus dignes du premier par leur foi, leur vertu et leurs con-

1) Voyez Netscher, *Iets over eenige in de Preanger Regentschappen gevonden Kawi-handschriften; Tijdschr. voor Taal-, Land- en Volkenkunde, uitgeg. door het Bataviaasch Genootsch., Année* I, pp. 476, 477; Friederich, *Over inscriptiën van Java en Sumatra*. p. 10.

2) *Du Bouddhisme*. p. 198 suiv.

naissances. On arrive à cet état de sainteté, qu'on peut posséder sur la terre et qui est une garantie de l'état parfait après la mort, par le Dhyâna ou la contemplation, c'est-à-dire le recueillement, l'effort qui consiste à se détacher de tout ce qui peut distraire l'esprit. Les Soûtras du Népâl, comme aussi ceux de Ceylan, admettent quatre degrés de ce Dhyâna; le dernier de ces quatre mène le pieux Bouddhiste à un état où il perd tout sentiment, tout souvenir, où il est inaccessible à toute joie et à toute douleur, et où il n'y a plus une seule émotion qui puisse le distraire. Dans cet état l'homme s'est approché du véritable Nirvâna, pour autant qu'il est possible de s'en approcher sur la terre. Le grand Nirvâna, ou le Nirvâna parfait, qui commence après la mort, présente à son tour aussi quatre degrés de Dhyâna, qui font passer successivement le saint aux lieux de l'espace infini, de la connaissance infinie, dans le domaine où rien n'existe plus, et enfin dans le domaine où les conceptions, les idées mêmes des choses ont disparu. Les sources primitives ne nous parlent ici, comme on voit, que de deux Nirvânas, dont chacun présente quatre degrés différents; or, il est évident que si nous voulions nous en tenir rigoureusement à cette donnée, il faudrait bien certainement renoncer à en chercher la moindre application dans les Bouddhas de Bôrô-Boudour.

Il en est de même pour la manière de tenir les mains; Hodgson affirme positivement, il est vrai, que chacune des cinq manières que nous avons constatées se retrouve sur les cinq Dhyâni Bouddhas; mais il y a une différence notable dans les données du système Mongole. Dans ce dernier système Akchôbhya tient les mains comme Vâirôtchana les tient dans l'autre, et réciproquement. Il se peut qu'il faille voir ici la conséquence d'une modification dans la hiérarchie des Dhyâni Bouddhas, telle que le système des Mongols l'avait adoptée; mais quoiqu'il en soit, la différence existe, et pareille modification peut s'être présentée à Java. Nous avons déjà dit plus haut que les Dhyâni Bouddhas avaient été copiés sur les Mânouchi Bouddhas, beaucoup plus anciens que les autres; il est donc fort permis de supposer que ces derniers se sont distingués à l'origine de la même manière

par l'attitude des mains. Il est vrai que nous n'avons pu obtenir, jusqu'ici une certitude suffisante sur la manière spéciale qui distingue sur ce point les Mânouchi Bouddhas; cependant nous en savons quelque chose; nous savons, par exemple, que le quatrième de ces Bouddhas, c'est-à-dire Çâkya, est représenté toujours ou le plus souvent tenant les mains comme Akchôbhya, le second des Dhyâni Bouddhas; Mâitréya, au contraire, le cinquième Mânouchi Bouddha, qui devrait correspondre à Amôghasiddha, tient ses mains comme Vâirôtchana, le premier des Dhyâni Bouddhas [1]). Voilà donc sur ce point deux différences assez notables entre les Mânouchi et les Dhyâni Bouddhas correspondants.

Nous admettons, sans peur de nous tromper, qu'il faut attribuer une signification réelle à la manière différente de tenir les mains; probablement aussi cette signification est-elle invariablement la même pour chacun des personnages qui prend telle ou telle attitude spéciale. Mais cette signification, quelle est-elle? D'après Upham, la pose qui consiste à laisser reposer les mains tout tranquillement sur les genoux, les paumes tournées en haut, indiquerait dans l'île de Ceylan la réalisation complète du Nirvâna. Peut-être cette observation s'applique-t-elle réellement à l'idée des Singhalais; mais elle ne s'applique probablement pas à celle des habitants du Népâl, des Mongols et des Tartares. Ceux-ci, en effet, n'attribueraient pas dans ce cas cette pose au quatrième des Dhyâni Bouddhas, Amitâbha, mais plutôt à l'un des deux premiers ou des plus anciens, Vâirôtchana ou Akchôbhya. Hodgson se borne à dire que la manière de tenir les mains est un point de différence caractéristique pour chacun des Dhyâni Bouddhas, mais il n'ajoute rien sur la nature spéciale du symbolisme qu'il faut y voir. Les cérémonies du Brahmanisme peuvent nous donner ici quelques éclaircissements, mais très peu et de très incomplets. Dans les prières que le prêtre prononce chaque jour, les divers mouvements des doigts et des mains, connus sous le nom de Moudras, occupent une place très importante; on croit ces gestes particulièrement agréables

---

1) Pallas, *Nachrichten* II. 84, Pl. III. 1; IV. 2.

aux dieux. Un de ces Moudras représente une tortue. Il y a aussi une série de vingt-quatre Moudras, qui varient avec la plus grande agilité, et où les mains, aussi bien que les doigts, sont perpétuellement en mouvement. Cette série commence par l'image du lotus fermé et continue à représenter les diverses phases de l'épanouissement de la fleur, jusqu'à l'éclosion complète; à chaque figure nouvelle on en prononce le nom. Une des prières les plus en usage, la plus sacrée de toutes, le Gayâtra, réclame huit Moudras qui doivent rester cachés et que la main droite fait pour cela sous un tapis. Une autre prière demande que les deux mains reposent ouvertes sur le genou et sur le pied droit, comme c'ést le cas d'une personne qui raisonne tranquillement; d'après ce que nous savons de cette pose, elle s'accorderait avec celle de Ratnasambhava, le troisième des Dhyâni Bouddhas [1]). Ces données nous apprennent sans doute quelque chose du symbolisme en général, mais ne nous disent rien de la manière dont il faudrait appliquer ce symbolisme à la pose des mains que nous voyons sur les images de Bouddha. Si, pour comprendre la signification de ces gestes, nous consultons tout simplement l'impression que nous autres, peuples de l'occident, en recevons, alors il faut avouer que l'idée de M. Wilsen se recommande à plusieurs égards. Aux yeux de ce savant la statue qui tient la main droite ouverte en la laissant reposer sur le genou, c'est-à-dire celle qui se trouve à la façade du sud, représente le Bouddha enseignant, prêchant; la statue dont la main droite fermée repose sur le genou, celle de la façade de l'est, est selon lui le Bouddha qui reçoit; la statue de la façade de l'ouest, celle dont les deux mains ouvertes reposent sur les genoux, serait le Bouddha qui médite, qui refléchit sur la doctrine qu'il a entendue et adoptée; et enfin celle qui se trouve à la façade du nord, et qui tient la main droite levée jusqu'à la hauteur

---

1) Voyez Mad. S. C. Belnos, *The Sundhya, or the daily prayers of the Brahmins*, Lond. 1851. Nous ne connaissons cet ouvrage que par le rapport que M. Brockhaus en a donné dans la revue: *Zeitschr. der deutschen morgenländ. Gesellsch.* VI. 550—562. Nous aurions aimé consulter le livre lui-même, surtout à cause des dessins qui s'y trouvent des Moudras; car il est impossible d'apprendre suffisamment à les connaître par la seule description.

de la poitrine, la paume tournée au dehors, représenterait le Bouddha croyant, convaincu, qui affirme, pour ainsi dire: „je le tiens, je l'ai compris, je crois qu'il en sera ainsi". La statue qui se trouve sur les quatre faces du cinquième mur d'enceinte, et dont l'index et le pouce se touchent, représente le Bouddha qui démontre, qui explique la chose; la statue qui se trouve sous les Dagobs percés à jour, désigne, d'après M. Wilsen, le Bouddha qui a retenu, médité et compris ce qu'il a entendu, et qui est en même temps prêt à démontrer tout le système. Il est évident que cette manière d'envisager les choses a l'avantage de nous présenter une assez bonne suite des différentes situations où se trouve l'orateur, et des impressions que son enseignement produit sur l'auditeur ou sur le disciple; ce dernier se montre à son tour dans l'attitude d'un homme qui enseigne ou qui se prépare à faire une démonstration. Mais il y a un grand inconvénient, c'est que, pour suivre cet ordre, il faut commencer par la façade du sud, pour passer ensuite à la façade de l'est, de là à celle de l'ouest, puis à celle du nord, pour arriver enfin aux statues dans les niches du cinquième mur d'enceinte et de là aux trois terrasses rondes. L'inconvénient que nous avons en vue, consiste surtout en ce qu'il faut commencer par la face du sud et s'écarter ainsi de l'ordre naturel des quatre points cardinaux de la sphère; nous ne croyons pas d'ailleurs que son explication du Bouddha sous les Dagobs soit de nature a être généralement admise sans difficulté.

Nous inclinerions assez à penser, comme nous avons déjà remarqué, que ceux qui ont projeté et ceux qui ont exécuté la construction de Bôrô-Boudour, ont voulu représenter par leurs statues et par la place qu'ils ont assignée à ces statues, divers dogmes et différentes idées. Comme le Bouddha était le plus honoré de tous, on avait réservé à sa statue le saint des saints, la grande coupole, le Dagob central; pour la même raison on avait placé sa statue de façon à ce qu'elle dût frapper immédiatement l'attention du spectateur qui arrivait de l'est et qui l'apercevait disposée en quatre rangées, dont l'une s'élevait au-dessus de l'autre. Il est très difficile de dire si, en construisant les autres statues,

on a songé aussi aux Mânouchi Bouddhas; vu qu'on ne sait pas au juste si ces Bouddhas se distinguaient chacun par une manière spéciale de tenir les mains, ni d'après quelle méthode il faut faire cette distinction. Mais on comprend que ceux qui voulaient rendre en outre particulièrement hommage aux Dhyâni Bouddhas, aient accordé la place d'honneur à Akçhôbhya, en le mettant sur la façade orientale des quatre murs d'enceinte inférieurs; puisqu'Akchôbhya occupe le second rang parmi les Dhyâni Bouddhas, et que le système des Mongols, qui le confond avec le plus ancien ou le premier, Vâirôtchana, lui fait partager avec celui-ci le trône du paradis oriental; les autres, c'est-à-dire les numéros trois, quatre et cinq, ont pu se voir assigner leurs places réciproques sur ces mêmes murs à la façade du sud, à celles de l'ouest et du nord; tandis qu'on a pu accorder en outre au cinquième une place spéciale sur toutes les façades du cinquième mur d'enceinte, sauf à le représenter dans cet endroit avec une légère modification dans les gestes de la main droite, modification dont nous allons reparler plus bas. Vâirôtchana, le premier et le plus ancien, pouvait, plus que les autres, réclamer une place sur les trois terrasses rondes, ce qui le rapprochait directement de la grande statue du Dagob central, qui tient les mains exactement comme Akchôbhya.

En admettant notre interprétation, on n'y chercherait pas non plus tout à fait en vain une allusion aux quatre mondes ou aux quatre paradis. Il est vrai que les Mongols plaçaient les deux premiers, c'est-à-dire les plus anciens des Dhyâni Bouddhas, ensemble dans le paradis de l'orient; mais à Java on adoptait, en dehors de ces quatre paradis, d'abord quatre autres: un au nord-est, un autre au sud-est, un troisième au sud-ouest et un quatrième au nord-ouest, et enfin un ciel central, un empyrée au milieu de ces huit cieux [1]). Ce neuvième ciel, peut-être le plus haut et le plus important de tous, renfermait le trône du plus ancien des Dhyâni Bouddhas du système du Népâl. On aura remarqué, que d'après notre manière de voir, il faut supposer

---

1) *Tijdschrift voor Nederl. Indië*, Année V. Vol. I p. 9. suiv.

de la poitrine, la pau… …a été représenté deux fois, Bouddha croyant, con… …ouver aussi bien sur la façade tiens, je l'ai compri… …ars que sur toute la circonférence se trouve sur les… …nous ne savons au juste d'où lui dont l'index et l… …se pourrait, par exemple, qu'on eût démontre, qui… …seul qui devait encore venir, le futur Dagobs percé… …représentait à Java de deux manières a retenu, … …manières de tenir les mains, qui, sans même tr… …ue de l'autre, différaient néanmoins un peu, que ce… …a déjà, dans ce seul détail, une raison suf… prése… …senter dans les deux caractères. Comme on ne trou… …a seconde représentation que du cinquième mur sur… …allait bien prendre cet espace; et comme il n'y d… …autres statues ou d'autres groupes à placer dans les … …ites des cinq murs d'enceinte, on pouvait consacrer … …e cinquième mur tout entier à cette statue. Nous ne … pas cependant cette explication pour la seule qui soit …ne. il se peut aussi que parmi les images du Bouddha ou …images Bouddhistes il s'en soit trouvé aussi une qui se …inguait des autres par le geste en question, et qui a pu devenir image favorite. Il est vrai que cette image n'avait pas de place dans la série des cinq Dhyâni Bouddhas, mais peut-être n'y avait-il pas d'inconvénient à la faire suivre à la fin de la série, et à lui donner aussi une place sur les murs de Bòrò-Boudour, après qu'on eut donné aux cinq Dhyâni Bouddhas ce qui leur revenait. Si l'on veut attribuer quelque valeur à une explication naturelle des cinq ou six manières différentes de tenir les mains, il y aurait lieu peut-être de réduire à une seule les deux qui diffèrent si peu, ou plutôt de voir dans l'une une transition à l'autre. Akchôbhya, qui occupe les quatre premiers murs d'enceinte à la façade de l'est, se trouve en repos dans l'attitude du Bouddha, de Çâkya. A la façade du sud nous voyons le Bouddha tourner la paume de la main droite au dehors dans le caractère de Ratnasambhava: il va donner ses leçons, communiquer sa doctrine. A la façade de l'ouest nous le voyons dans le rôle d'Amitâbha, méditant ce qu'il communique ou ce qu'il a communiqué,

tandis qu'à la façade du nord, où il figure comme Amôghasiddha, il commence sa démonstration, chose bien plus importante que le simple enseignement, pour continuer cette partie de son travail sur les quatre faces du cinquième mur d'enceinte. Comme cette dernière tâche était la plus sérieuse et la plus longue, il était juste qu'on la représentât plus complètement et plus richement que les autres. Le repos, la méditation se retrouve dans le geste qui consiste à avoir les deux mains ouvertes et à les faire reposer sur les genoux, les paumes tournées en haut; et pour passer de ce geste à celui de la démonstration il faut relever la main droite et la tenir tout à fait ouverte, le pouce quelque peu éloigné des doigts, pour l'avancer ensuite un peu vers les auditeurs en rapprochant l'index du pouce. Il faut voir alors dans les deux gestes les deux moitiés d'un seul; le premier mouvement ne signifiait rien, le second seul signifiait quelque chose.

Quant au geste du Bouddha sous les cloches des trois terrasses rondes, où il figure comme Vâirôtchana, celui-là nous paraît avoir une signification symbolique plus compliquée. Nous aimerions le mettre en rapport avec les Moudras des prêtres Brahmanes que nous avons mentionnés tout à l'heure; il peut représenter le Bouddha qui a enseigné sa doctrine, qui l'a expliquée et démontrée, et qui s'est tout à fait détaché maintenant du monde et des choses de la terre. La main droite forme, pour ainsi dire, une coupole qui couvre les doigts de la main gauche, et ce geste fait de loin l'effet de représenter le Bouddha renfermé dans sa cloche et ne se vouant désormais qu'à ses méditations.

Nous arrivons enfin à la grande image sous la coupole du milieu, qui tient les mains exactement comme Akchôbhya et comme les images les plus répandues de Çâkya. En supposant qu'on eût consacré tout l'édifice à Çâkya et qu'on n'eût voulu en faire qu'un monument grandiose pour honorer la mémoire du maître, il faut avouer qu'il était impossible d'admettre une autre image que la sienne dans le saint des saints, abstraction faite de toute identification de Çâkya avec l'un ou l'autre des Dhyâni Bouddhas.

Passons maintenant au dernier point, l'indication des divers degrés de Nirvâna. Que faut-il en penser? Nous sommes assez disposés à attribuer quelque valeur à cette idée, et à admettre une ascension d'un ordre inférieur à un ordre supérieur, du compliqué au simple, de la variété à l'unité. Les Bouddhas des cinq galeries sont en rapport avec le monde, avec les hommes et avec les esprits, ce qui ressort d'ailleurs aussi des bas-reliefs qui couvrent les murs: nous y voyons le Bouddha comme homme. Sur les trois terrasses rondes nous voyons cesser ce contact avec des êtres humains quels qu'ils soient; on ne distingue plus que la forme des Bouddhas: Bouddha puissant et saint dans le monde supérieur. Enfin dans le grand Dagob le Bouddha est devenu invisible, il a perdu sa forme: c'est le Bouddha dans le Nirvâna, le Bouddha dans le vide, Çounyatâ [1]); il s'est dissous, pour ainsi dire, dans le néant. Mais le monde, tant qu'il existe, ne saurait être sans Bouddha. Il faut que le quatrième Bouddha, celui de la période actuelle, ait pour successeur un cinquième, et que celui-ci prenne pour cela une forme; or rien n'était plus naturel que d'attribuer à celui-là les traits caractéristiques du dernier Bouddha de l'histoire; ce qui explique comment il se fait que dans la manière de tenir les mains il ressemble parfaitement à Çâkya. Pour ce qui est de l'état embryonnaire de quelques parties de son corps, rien n'était plus simple que de le représenter ainsi, parce qu'il se trouve encore à l'état de devenir, et qu'il n'a pas pris encore tout à fait les formes visibles dont il doit se revêtir pour apparaître.

Cette manière d'envisager les choses nous permet d'adopter les divers points de vue et de représenter sous une forme symbolique différents dogmes importants du système Bouddhiste, pourvu que nous ne demandions pas rigoureusement à expliquer

---

1) Voyez Friederich, *Inscriptiën v. Java en Sumatra* p. 10. Quant à cette doctrine des trois natures ou des trois états des Bouddhas, en rapport avec les trois mondes que leur attribue Schmidt dans sa *Geschichte der Ostmongolen*, Burnouf, *Introduction à l'hist. du Buddh. Indien*, p. 118, n'admet pas qu'elle ait été adoptée par tous les Bouddhistes. C'est ce que Friederich accorde sans peine, mais il affirme en même temps positivement que cette doctrine a existé aussi en dehors du Népâl, entre autres à Java, et il en trouve la preuve dans les manuscrits en Kawi de Badong.

tous les détails; nous pouvons ainsi nous rendre compte des idées qui se sont présentées à l'esprit de celui, ou plûtôt de ceux qui ont fait les projets de la construction. La signification de chacune des images devait se modifier suivant les idées ou les dogmes qu'on voulait représenter tant par les images elles-mêmes que par la place qu'elles occupaient. Il n'était pas nécessaire, par exemple, d'appliquer l'idée des cinq Dhyâni Bouddhas à des cas où les images représentaient une autre idée ou d'autres saints personnages; il n'était pas non plus nécessaire d'appliquer rigoureusement à ces dernières images tous les détails de gestes, d'ornements, d'attributs qui étaient inséparables des Dhyâni Bouddhas. Il fallait satisfaire les besoins religieux et les aspirations d'autres encore: de ceux-là, par exemple, qui songeaient aux Mânouchi Bouddhas, plus spécialement à l'adoration de Çâkya; puis de ceux-là qui, en contemplant l'ensemble, désiraient occuper leur pensée des différents états de Nirvâna et élever leur coeur par cette contemplation; de ceux-là enfin qui demandaient à présenter leurs hommages au Bouddha qui n'était pas apparu jusque là mais qu'on attendait dans la cinquième ou dernière période.

Il était d'autant plus facile d'admettre cette variété de réprésentations, correspondant à la variété des besoins religieux, que les Bouddhistes se distinguaient par la tolérance, vertu qu'ils n'ont pas reniée à Java, et que toutes ces idées pouvaient se fondre ensemble dans le culte de la mémoire de Çâkya.

QUATRIÈME PARTIE.

De l'époque et des circonstances de la fondation et de la décadence de Bôrô-Boudour, en rapport avec l'ancienne histoire de Java.

Nous avons cru devoir emprunter la plus grande partie de l'exposé qu'on va lire au travail de Brumund, nous bornant à y apporter quelques modifications qui ne changent rien au fond de la chose; par-ci par-là nous avons ajouté nos annotations au bas de la page et nous les avons signées (L.).

C'est en vain que nous avons cherché des dates et des inscriptions à Tjandi Séwou, à Loro djongrang, à Plaossan et dans d'autres temples hindous importants du centre de Java. Nous n'en avons pas trouvé davantage à Bôrô-Boudour. Il est vrai qu'on rencontre des dates à Soukou et ailleurs dans l'orient et dans l'occident de Java, mais nous en cherchons en vain sur les édifices mêmes du centre de l'île ou dans leurs environs immédiats, c'est-à-dire là où nous aimerions le mieux en rencontrer. Nous ferions volontiers le sacrifice de quelques bas-reliefs, oui jusqu'à toute une galerie de Bôrô-Boudour, si nous pouvions en être dédommagé par quelques dates précises et par quelques pages de cette histoire, qui, il faut le craindre, a passé avec les siècles sans laisser de traces [1]).

1) Nous n'accepterions pas aussi facilement l'échange. Il est toujours encore possible de trouver des données qui précisent l'époque de certains faits historiques et qui nous renseignent ainsi suffisamment sur le siècle qui a vu fonder Bôrô-Boudour mais il n'est pas possible d'obtenir par d'autres moyens ce que nous offrent des oeuvres d'art. (L.)

Les Javanais disent, il est vrai, qu'ils ont leurs chroniques écrites, et que celles-ci remontent jusqu'au commencement de leur ère; il est vrai également que tous les événements importants, entre autres aussi la fondation de Bôrô-Boudour, figurent dans ces chroniques, chacun avec sa date précise. Mais ces documents, qui ont été composés très longtemps après, et qui sont peut-être assez exacts pour les événements contemporains de la composition, sont apparemment sans aucune valeur pour les événements antérieurs; les preuves extérieures en faveur de l'authenticité manquent complètement, et le contenu n'est pas de nature à nous inspirer la moindre confiance; la fiction se reconnaît partout. Aussi sommes-nous surpris de voir qu'on publie encore fréquemment ces écrits et qu'il y en a toujours encore qui leur attribuent une certaine valeur, qui les prennent pour des sources dignes de foi des anciens temps.

Puisque les documents écrits nous manquent, nous nous adressons aux Javanais qui habitent les environs de Bôrô-Boudour. Peut-être ceux-ci ont-ils conservé encore quelques traditions orales, transmises de père en fils et parvenues jusqu'à nous. Nouvelle déception. Les Javanais de cette contrée gardent le silence, ou bien, tout ce qu'ils ont à nous dire, c'est que Bôrô-Boudour, il n'y a pas même un si grand nombre d'années, était encore entouré de forêts épaisses, et que pour eux qui sont venus dans ce pays comme des étrangers, ils n'ont jamais rien appris de ces anciens temps. Voici cependant un témoin qui prétend savoir quelque chose; voici une tradition, provenant, comme on dit, d'une source digne de foi. Ecoutons ce qu'elle a à nous dire.

Un certain prince, c'est ainsi que debute ce témoin, du nom de Dewa Kesouma, fils d'un prêtre de condition, et puissant parmi les princes de Java, avait gravement offensé un des hommes de sa cour. Celui-ci, nature irréconciliable, dévoré de rancune, ne songea plus qu'à une seule chose, au moyen de se venger de cet outrage et de porter à son prince le coup le plus cruel qu'il pourrait imaginer.

Le prince avait un enfant unique, une petite fille de deux ans, le bonheur et la joie de sa vie; le serviteur froissé résolut

d'enlever cette enfant et réussit à exécuter son lâche projet. Un jour la petite fille avait disparu sans laisser la moindre trace.

Le prince inconsolable parcourut le pays pendant plusieurs années et chercha partout, mais en vain; il ne retrouva pas son enfant perdu. Douze ans s'étaient passés depuis ce jour fatal, et toujours encore le prince pleurait sa fille. Un jour il rencontre une jeune personne d'une rare beauté. C'est sa fille; mais il ne la reconnaît pas; il la demande en mariage, l'épouse, et un enfant naît de cette union coupable.

Le courtisan offensé touche maintenant au moment où il pourra assouvir sa vengeance; il se presse pour aller trouver Dewa Kesouma, se fait reconnaître et lui révèle l'horrible secret. Dewa Kesouma est au désespoir; il se sent coupable envers les dieux, et ses prêtres lui assurent qu'il n'y a pas de pardon pour un tel crime, lors même que ce crime aurait été commis par ignorance. Pour expier sa faute il doit se laisser enfermer avec la mère et avec l'enfant entre quatre murs, et terminer ces jours absorbé dans la pénitence et dans la prière. Il lui reste cependant encore une dernière ressource. La peine lui sera remise, si dans dix jours il peut construire un Bôrô-Boudour. La tâche est immense, mais il dispose de ressources nombreuses et puissantes; l'espoir renaît dans son coeur, et sans tarder il se met à l'oeuvre avec tous les artistes et tous les ouvriers de son royaume.

Les dix jours ont pris fin, et Bôrô-Boudour est terminé avec toutes ces images. Mais, terrible découverte! on se met à compter les images, on les compte encore, et voilà, il en manque une seule au nombre qu'on avait déclaré indispensable pour que l'édifice pût passer pour achevé. Impossible dès lors au malheureux d'échapper au sort qui le menace; c'est en vain qu'il s'épuise en supplications; les dieux sont inexorables, il faut que l'arrêt s'exécute. Lui-même, sa femme et son enfant sont changés en des pierres, et c'est ainsi pétrifiés que la postérité les a retrouvés plus tard dans les trois images du Tjandi Mendout des environs.

ore un autre récit que nous voulons résumer éga-
mots.

Bôrô-Boudour demanda un jour en mariage
du prince de Mendout. Celui-ci consentit
ne condition, c'est que son futur gendre,
truirait un Bôrô-Boudour. On accepte
est prêt, et le jeune homme se croit par-
ses voeux les plus ardents. Mais la princesse,
n père pour prendre inspection de cette oeuvre
froidement à son amant: "sans doute, les images sont
s, mais elles sont mortes; moi, je ne saurais pas plus vous aimer que ces images n'en sont capables." Là-dessus elle s'éloigne avec son père et laisse le malheureux amant seul avec son Bôrô-Boudour.

Il est superflu de conclure expressement de ces deux récits, ce qui en resulte avec évidence, que la dernière trace d'un souvenir historique quelconque de la fondation et des destinées de Bôrô-Boudour a disparu depuis bien longtemps de la mémoire des Javanais. Les contes qu'on vient de lire ne sont pas même très anciens; ils sont à peu près de notre temps et passablement récents [1]).

Lorsque, il y a plusieurs années, en 1834 ou 1835, Tjandi Mendout eut été découvert et dégagé des décombres et des ordures qui le couvraient, grâce aux soins éclairés du Résident M. Hartman [2]), il se trouva qu'aucun des habitants de Java n'avait jamais rien su de la présence des images qu'on y avait déterrées. Cette ignorance ne les empêche pas de vous dire

---

1) Une preuve de l'origine récente du second récit est la réflexion de la princesse, que son amant avait pu faire des images, mais qu'il n'avait pas réussi à leur inspirer de la vie. Cette réflexion trahit l'influence de l'Islamisme. On ne saurait être en général trop prudent vis-à-vis des traditions javanaises. Un jour on nous a parlé d'une telle tradition (nous croyons nous rappeler qu'elle se rapportait à Tjandi Mendout), qu'un fonctionnaire européen avait inventée tout exprès, de concert avec le Régent du pays, pour la communiquer à un voyageur Néerlandais dont on attendait la visite; celui-ci, sans soupçonner l'artifice, a publié plus tard ce récit comme authentique (L.)

2) Voyez la description que Hartman a donnée de Tjandi Mendout dans la Revue, intitulée: *Tijdschr. v. Nederl. Indië*, T. II. p. 70—73 (L).

que les récits dans lesquels ces images jouent le premier rôle, sont très anciens et qu'ils ont été fidèlement transmis d'une génération à l'autre.

Mais oublions-nous que les Javanais ont leurs traditions écrites, leurs Babads?

Quelques-uns de ceux qui se sont occupés de l'histoire ancienne de Java ont cru pouvoir puiser dans ces sources, non pas peut-être pour y trouver des renseignements exacts sur tous les détails, mais au moins pour y trouver la marche générale des événements les plus importants.

Nous croyons devoir nous écarter entièrement de ceux qui pensent ainsi; mais comme on a raison de nous demander des preuves à l'appui de notre jugement défavorable, nous dirons quelques mots de la valeur des Babads. Cette digression est absolument indispensable, si nous voulons dire ensuite quelque chose de l'époque et des circonstances de la fondation et de la décadence de Bôrô-Boudour en rapport avec l'histoire anté-islamite de l'île de Java.

L'Orient tout entier ne possède pas un seul historien dans le genre de ceux que l'Occident fournit exclusivement. Les Arabes n'ont que des annales. Quant aux Hindous, ces sources-ci même leur manquent. Les seuls flambeaux qui jettent un peu de lumière dans cette nuit des siècles passés sont les grands épopées, les Pouranas et quelque rare chronique dans le genre de celle des Javanais dont nous parlions tout à l'heure. Mais plus on s'approche de ces flambeaux, plus on voit qu'ils ne projettent qu'un faux éclat. On dirait des épopées uniquement composées pour flatter la vanité des princes, auxquels on donnait des dieux pour aïeux et auxquels on attribuait des oeuvres surhumaines et miraculeuses. Pourtant ce sont là les seuls fils qui puissent nous guider à travers le dédale des fables des siècles antérieurs; et encore quels fils! des fils qui se rompent à chaque instant comme des toiles d'araignée et qui nous laissent sans direction aucune au milieu du chemin, ou bien nous conduisent, par une nuit obscure, à travers des sentiers trompeurs.

Il faut dire que sur ce point les Javanais n'ont fait que marcher

docilement sur les traces de leurs maîtres, les Hindous, oui qu'ils les ont même dépassés. De même que le Brata-Jouda, le Rama [1]) et d'autres poèmes javanais rappellent le Mahâbhârata et le .Ramâyana des Hindous, de même aussi nous pouvons appeler leur Lampahan Djitap saro et d'autres Serats encore les Pouranas javanais. C'est de ces poèmes qu'on a tiré pour l'île de Java les généalogies et la succession des dynasties royales, de même qu'on a tiré ces listes pour l'Inde des épopées et des Pouranas. L'idée dominante de ces poèmes Javanais, le plan qui a présidé à leur composition est le même que celui des Pouranas Indiens: glorification des anciens princes de l'île. Le poème les fait descendre du ciel, des dieux eux-mêmes, en leur donnant des ancêtres surhumains et puissants; les princes postérieurs descendent à leur tour en droite ligne de ces aïeux.

Le Babad présente tous les princes qui sont venus après Modjopâhit, c'est-à-dire les princes de l'Islâm, en même temps que ceux qui ne sont devenus célèbres que longtemps après Modjopâhit, comme étant les descendants en ligne droite du dernier Browidjoyo; celui-ci remonte jusqu'à Adam, venu du ciel sur la terre après avoir vu sa généalogie s'enrichir de tous les noms célèbres et après avoir passé par une série de héros du Brata-Jouda et de dieux hindous. Ils comptent parmi les membres de cette famille royale jusqu'aux Walis, appelés plus tard Sousouhounans, les apôtres de l'Islâm à Java, dont la plupart, sinon tous, étaient probablement des étrangers. Ceux-ci se rattachent étroite-

1) Le Brata-Jouda ou Bârata-Jouddha, le combat des descendants de Bârata, est un poème composé par Hampou (ou M'pou) Sidah, dans le temps de Çri-Pâdouka Batâra Djajabhaja, roi de Kediri, l'an 1117 de Saka (1195 après J. C.); ce poème a été emprunté à quatre livres du Mahâbhârata. La scène de la lutte passe de l'Inde à Java, et l'on a donné à un des sommets de montagne les plus élevés de l'île le nom du principal héros, Ardjouno. Les exploits d'Ardjouno fournissent le contenu général de deux autres épopées: l'Ardjounavivâha, qui chante l'ascension d'Ardjouno vers Indra et l'histoire de son amour pour la nymphe Ourvaçi, et l'Ardjounavidjâja, qui chante le triomphe remporté par Ardjouno sur Ravâna, le roi géant de Sanka.

Le Rama contient les exploits de Rama et a été publié par F. Winter dans les *Verhandelingen van het Bat. Gen.* Vol. XXI. Voyez aussi Lassen, *Ind. Alterthsk.* IV. 530 suiv. (L).

ment au dernier Browidjoyo, quelques-uns par les liens de la naissance, d'autres par des mariages.

Aujourd'hui encore tous les Javanais de condition, lors même que leur père ne fût qu'un homme du peuple, cherchent à rattacher l'arbre généalogique de leur famille à une branche latérale, ou plutôt à une des racines anciennes du grand arbre des princes.

Nous ne risquons pas de trop nous tromper en admettant que les Javanais poursuivent le même but que les Indiens dans leurs généalogies, et qu'ils n'inventent pas seulement des noms, mais aussi des événements. Comme de pieux Musulmans ils mettent à la tête de leur liste des noms pris dans le Coran. On nous dira que cette circonstance ne prouve pas nécessairement que les listes elles-mêmes aient été inventées dans la période qui a suivi l'introduction de l'Islâm; mais ce qui en résulte nécessairement, c'est que ces listes, supposé même que leur origine soit plus ancienne, ont été modifiées arbitrairement par les Mahométans, après avoir été inventées antérieurement par les Hindous, et qu'ainsi elles ne méritent nulle confiance.

Nous venons de dire que, de même que les Indiens composaient leurs généalogies royales au moyen des Pouranas et d'autres écrits, de même aussi les Javanais ont composé les leurs avec des livres analogues, et nous avons nommé les Lampahans. Les Lampahans sont les textes écrits du jeu de Wajang. Ils fournissent au Dalang la matière de son jeu; les Lampahans Pourwa fournissent la matière du Wajang Pourwa, d'autres celle du Wajang Gedog et du Wajang Klitik.

Le Lampahan Pourwa a choisi ses personnages parmi les héros de l'Inde et les a pris dans le Mahâbhârata ou dans les extraits javanais de ce poème qui avaient passé dans le Brata-Jouda; il faut excepter toutefois Batara Gourou, Watou Gounoung, Semar, et quelques autres.

Les récits des événements qui s'y passent sont évidemment d'origine javanaise. Les Javanais distinguent parmi les Lampahans les fragments authentiques et les fragments de fiction, ou plutôt les fragments originaux et ceux qu'on y a insérés et ajoutés plus tard, c'est-à-dire les récits de fiction plus détaillés.

Les premiers sont plus anciens et ont été écrits en vers; les derniers, si toutefois ils ont jamais été écrits, l'ont été en prose et sont d'invention postérieure; on les a enrichis des fragments. postérieurs des Dalangs. Aussi les appelle-t-on Tjarangan, c'est-à-dire branche, et faut-il y voir, d'après le langage symbolique dont le Javanais se sert volontiers, les branches, les excroissances de l'arbre de Lampahan.

Ce sont les princes du Babad qui entrent en scène dans ces Lampahans Pourwa, depuis Batara Gourou jusqu'à Parikesit. D'autres Lampahans et d'autres écrits encore fournissaient aux Wajangs Gédog et Klitik leurs personnages, les aventures de leurs héros [1]). Les personnages qu'ils représentent sont en grande partie les mêmes princes qui, d'après le Babad, ont régné après Parikesit jusqu'au dernier prince de Modjopâhit, Browidjoyo.

La chronologie javanaise, qui divise le temps en Woukous et qui est assurément de date très ancienne, a fait inventer probablement et a fait entrer dans le Babad la fable du combat de Watou Gounoung avec Viçnou. Comme ce récit était assez ancien, que tout le monde le connaissait et qu'on s'en servait généralement, il était naturel de vouloir assigner une origine historique aux événements qui y figurent; voilà pourquoi on les a mis en rapport avec quelques-uns des principaux personnages de la liste des rois et des dieux du Babad. C'est ainsi que, selon nous, une fiction amenait l'autre et donnait à Java et au Babad de Java des rois et des royaumes, qui n'avaient jamais existé que dans la fantaisie de ceux qui avaient composé ces listes.

---

1) Voyez sur les Wajangs et les représentations de Wajangs, qui se jouaient avec accompagnement d'une musique d'instruments divers formant ensemble le Gamalang, avec de petites images taillées en cuir ou en bois, ou simplement dessinées sur du papier, avec des marionnettes, quelquefois aussi avec des personnages portant des masques, un article dans la revue: *Tijdschrift van Nederlandsch Indië*, VIII Année., Tome II, 4e liv. Le Dhalang ou Dalang est le directeur de la représentation; c'est lui qui donne lecture du récit ou du texte. On représente les images plates, taillées dans du cuir, le soir, à la lampe, derrière une toile; les marionnettes servent à exécuter une danse après chaque représentation. Quant aux représentations dessinées sur papier, et appelées Wajang Beber, le Dalang les déroule successivement en suivant la marche de son récit. (L.)

Cette supposition est confirmée par ce que nous apprend une autre source. Nous pouvons certifier, sur l'autorité de savants spécialistes, que le Babad tel que nous le possédons n'a été refait, composé à neuf, que sous Pakou Bouwono II et d'après ses ordres, après l'époque de Kartasoura, c'est-à-dire en 1744. Ce prince fit achever l'ouvrage en le continuant jusqu'à la mort de son père. Pakou Bouwono III y fit entrer aussi l'histoire du règne de son père, dont il fit faire ensuite des copies pour que cette histoire pût parvenir à la connaissance de tous. Les Pakou Bouwonos des temps postérieurs continuaient dans la même direction, de même que les autres princes et les autres grands personnages de Java; ils y apportaient des changements, y faisaient des modifications, y ajoutaient et en supprimaient des parties, suivant que le réclamait leur intérêt ou que l'ordonnait leur caprice. Il est probable qu'il y a eu déjà des Babads à l'époque des Hindous, ou des écrits du même genre avant Pakou Bouwono II; mais si les écrits qui remontent si haut ne sont déjà pas de nature à nous inspirer de la confiance, il est clair que leur valeur a dû baisser encore plus, lorsque l'influence de l'Islâm et les vues personnelles des différents écrivains du Babad y ont introduit toute espèce de détails de pure fiction.

Jetons maintenant un coup d'oeil sur les récits des Babads javanais antérieurs à l'Islâm; qu'y trouvons-nous? Une nomenclature de dieux et de princes, interrompue par-ci par-là par des récits d'événements miraculeux, qui n'ont pas d'autre importance.

Qu'on lise les récits de la lutte de Watou Gounoung avec les dieux, d'Adji Saka, de Djajabhaja, de Kandi, d'Awan, de Dewa Kesouma, de Pandji, de Kouda Lalean, qu'on lise enfin ce que renferment les Babads sur l'apparition de Padjadjâran et de Modjapâhit. Vous n'y trouvez rien de ce que vous auriez dû y trouver, et, la lecture finie, vous vous dites: „eh, bien! si c'est là tout ce qui nous reste de l'ancienne histoire de Java, alors cette histoire est perdue pour nous!"

En effet, si ces Babads renfermaient de l'histoire, ils nous parleraient des relations fréquentes que Java a entretenues pendant des siècles avec le continent de l'Inde; ils parleraient des relations

où cette île s'est trouvée avec les îles environnantes, avec la presqu'île de Malacca et avec la Chine; ils parleraient des princes et des empires dont les kratons et les temples nous sont encore restés dans les ruines imposantes de Prambanan, de Bôrô-Boudour, du Djeng, du Lawou, près de Blora et ailleurs; mais on n'y trouve rien de tout cela. Ils nous parleraient aussi tout autrement qu'ils ne le font maintenant de Djenggala, de Modjopâhit, de Padjadjâran et d'autres contrées, qui furent un jour sans doute le théâtre d'événements importants. Mais, nous l'avons déjà relevé plus haut, voilà des histoires comme l'Orient ne saurait nous en fournir; il n'en possède pas de ce genre; nous ne serons pas assez injustes pour en demander, mais aussi, qu'on ne prétende pas faire passer pour de l'histoire de pures fictions beaucoup plus récentes.

Ne pourrait-on pas du moins faire une exception pour les récits qui se rapportent à Modjopâhit et à Padjadjâran? sont-ce là encore des fables, des fictions, rien de plus? Nous allons nous expliquer. Les Javanais prétendent que Padjadjâran a été fondé par un prince qui s'était enfui de Djenggala, et Modjopâhit par un prince émigré de Padjadjâran. Mais à notre avis, tous ceux qui ont parlé à des époques différentes de ces empires, n'ont fait que copier ces récits javanais.

Qu'on veuille bien nous permettre de dire en peu de mots ce que nous en pensons.

Il nous paraît étrange que Modjopâhit, cet empire si riche en statues, en temples, en ruines de kratons, en sculptures magnifiques, serait issu de Padjadjâran, où l'on ne trouve pas une seule ruine d'un temple quelconque, et dont toutes les statues, à l'exception de quelques rares exemplaires, sont évidemment les produits d'un art très grossier et très primitif. Ce qui nous paraît tout aussi étrange. c'est que la fondation d'un empire dans l'extrême orient de Java (Modjopâhit) remonterait à Padjadjâran situé derrière les hautes montagnes de l'extrême occident; et ce qui paraît plus étrange encore, c'est que l'étranger, arrivé à Modjopâhit avec peu d'hommes seulement, sans prestige et sans gloire, aurait réussi sans le moindre obstacle à s'y faire

reconnaître comme un roi puissant parmi les princes du pays; oui que ceux-ci n'auraient pas tardé à l'élever au-dessus d'eux; qu'il y serait devenu même assez puissant pour supplanter ses adversaires et pour devenir le monarque souverain de l'île tout entière. D'autrepart il nous semble tout aussi inadmissible que l'empire inculte de Padjadjâran doive son origine à Djenggala, que les ruines nombreuses nous font connaître comme un pays riche en produits d'art et se distinguant par le caractère supérieur de sa civilisation. En effet, s'il faillait chercher un empire intermédiaire entre les empires de Djenggala et de Modjopâhit, on n'aurait pu tomber plus malheureusement qu'en choisissant la contrée inculte de Padjadjâran située dans un coin éloigné et encaissée par ses hautes montagnes. Et ce qui rend la chose plus improbable encore, c'est que les peuples des deux extrémités du pays ont dû vivre depuis les temps les plus anciens rigoureusement séparés les uns des autres, comme nous l'apprend une connaissance même imparfaite et superficielle de l'est et de l'ouest de Java.

Il existe, en effet, une différence notable entre les deux populations, sous le rapport de la langue, de la culture, du caractère, des moeurs, et même de la conformation du corps; on sait d'ailleurs qu'elles se distinguent déjà l'une de l'autre par les noms de Soundanais et de Javanais. La même différence se retrouve en outre dans leurs maisons, dans leurs armes et dans leur costume. Nous ne parlons pas même des événements puérils, insignifiants, absurdes, impossibles, qui, d'après les Babads, auraient accompagné la fondation de l'un et de l'autre des deux empires.

Nous croyons volontiers que l'ouest et l'est de Java ont été dans les siècles antérieurs les empires de princes indépendants l'un de l'autre, peut-être même étrangers l'un à l'autre; mais nous ne saurions admettre ce que les Babads nous racontent de la fondation et des rapports réciproques des deux empires, Modjopâhit et Padjadjâran. Nous n'y trouvons rien de ce que ces livres auraient dû nous raconter, s'ils racontaient de l'histoire; bien au contraire, nous y trouvons tout ce que dans ce cas-là ils

n'auraient pas dû contenir. Des noms de personnes et d'endroits empruntés au Coran se trouvent à la tête d'une liste de noms hindous. C'est de ces hommes, ou de ces prophètes, comme ils les appellent, que les Babads font descendre les dieux. Puis, il y a partout des contradictions et des divergences; différence dans les noms de personnes, d'empires, de siècles; puis, des récits insignifiants et mesquins ou des histoires incroyables remplies de merveilleux. Qu'on se borne à lire ce que Raffles a réuni de sources différentes. Nous manquerait-il un seul détail intéressant de l'histoire de Java, si nous avions perdu les Babads? Quelques noms historiques, dont la forme est vague et peu précise, rares épaves sur les flots agités de fictions contradictoires; puis, des fables et des contes, dont quelques-uns cachent peut-être un noyau imperceptible de faits historiques, — voilà tout ce que nous croyons devoir au Babad qui est antérieur à la fondation de Demak et à l'introduction de l'Islâm.

La chute de Modjopâhit et la fondation de Demak, en d'autres termes le triomphe de l'Islâm sur l'Hindouisme, donne au Babad une tout autre forme et une couleur toute nouvelle. Le squelette d'autrefois se couvre de plus en plus de chair. Nous ne tâtonnons plus dans le vide et dans les ténèbres; nous mettons le pied sur le terrain des faits. La lumière de l'histoire perce dans la nuit de la fiction, les données chronologiques commencent à marquer la route dans le vaste domaine des siècles. Nous quittons peu à peu les champs de la fantaisie, et passant par les sentiers incertains de la conjecture, nous avançons toujours plus; enfin, nous voilà arrivés sur le terrain solide de l'histoire.

Ce n'est pas à dire que les Babads postérieurs renferment de l'histoire pure, qu'il faille y voir des documents dignes de foi; ils ne parviennent jamais à mériter ce nom-là. Nous leur donnerions plutôt le nom de récits poétiques. Non qu'il y ait là tant de poésie, mais parce que nous y trouvons l'histoire sous l'enveloppe de la légende. Aujourd'hui encore l'histoire et la fiction marchent de pair dans les Babads. Le Javanais, l'homme d'orient, ne veut pas de l'histoire pure. Il n'écrit pas pour faire part de la vérité, mais pour laisser parler sa fantaisie. Il ne lit

pas pour s'instruire, mais pour s'amuser. Voilà ce que nous dit encore le Babad qui ne date que d'hier.

Prenons par exemple Dhipo Negôro, le chef de la révolte à Java jusqu'en 1830; eh, bien! le Babad nous le représente enveloppé des nuages du surnaturel. Le voilà entouré de centaines d'ennemis; on va le saisir, mais il appelle à son secours le pouvoir miraculeux dont il dispose, et ce pouvoir le fait passer librement, sain et sauf, à travers la foule menaçante, qui le laisse passer tout ahurie, et qui n'ose même lever un doigt vers lui. Un autre jour il ordonne d'abattre quelques cocotiers et de les couvrir d'un drap blanc; il se met à prier, on ôte le drap, et voici, les cocotiers se sont changés en des pièces d'artillerie de la plus belle fonte. Il a besoin de prendre conseil; aussitôt il est enlevé à travers les airs vers la plage méridionale et vers le grand esprit du Midi, pour retourner aussitôt après la conférence. Il veut prier à la Mecque; à peine l'a-t-il voulu, que sa personne se trouve sur les lieux; et comme signe de sa présence réelle il emporte une pâtisserie du four de la sainte ville toute fumante encore.

Aussi, ce que nous avons dit plus haut du "terrain solide de l'histoire" ne se rapporte-t-il pas au contenu des Babads tels qu'ils sont là, mais aux résultats que nous fournit une comparaison de ces Babads avec ce que nous apprennent des auteurs européens de la même époque. Le Babad commence par des fictions et continue par un mélange de fictions et de vérité. Il a été composé dans les temps postérieurs à l'empire de Demak. A quelle époque au juste? Nous n'osons le dire; cependant, comme il ne nous donne encore que peu d'histoire touchant Demak, Padjang et la fondation de Mataram, et comme cette histoire fort incomplète renferme de nombreuses fictions, nous croyons qu'on n'a commencé à l'écrire que depuis la fondation de Mataram. Cette hypothèse est d'accord avec ce que nous avons dit tout à l'heure de la composition du Babad sous sa forme actuelle sous le règne de Pakou Bouwono II.

Les premiers empires de l'Islâm n'ont pas duré longtemps. L'île de Java n'avait pu se remettre encore des coups d'état et

des troubles politiques; du reste la lutte et l'agitation n'avaient pas cessé et les événements continuaient à préoccuper trop les princes et leurs sujets. La composition d'annales ou de chroniques était d'ailleurs quelque chose de tout nouveau. On négligeait de plus en plus la langue Kawi, comme le prouve suffisamment l'ignorance complète des Javanais; et cet oubli de l'ancienne langue doit avoir entraîné comme conséquence naturelle l'oubli de l'histoire ancienne. Lorsque plus tard on entreprit d'écrire l'histoire, on devait avoir oublié en grande partie les événements du passé. Il fallait recourir à la fantaisie et remplacer la science par la fiction; c'est ainsi seulement qu'on a pu faire des listes généalogiques des princes et écrire l'histoire des anciens temps. Il va sans dire que pour les événements contemporains de leur composition les Babads, en dépit de l'enveloppe poétique, doivent renfermer de l'histoire.

Les Javanais n'ont pas emprunté exclusivement aux Lampahans tous les princes dont il est question dans les Babads. Nous n'y rencontrons pas, par exemple, Adji Saka et Djajabhaja, qui occupent la première place dans le Babad. Il n'est pas non plus question de ces deux princes dans le Wajang. Les récits qui se rapportent à ces héros ont trouvé d'autres biographes, qui nous fournissent souvent des sources abondantes pour l'histoire ancienne. Souvent les Javanais remontent à ces sources et en font découler les eaux troubles vers les Babads, afin de grossir le mince filet des généalogies et de le changer en un large courant d'histoire. Ces sources donnent plus ou moins d'eau, et c'est ainsi que nous voyons à tout moment un nouveau courant d'histoire javanaise s'avancer, encaissé ici dans des bords plus étroits, coulant ailleurs dans un lit plus large et formant toujours des détours et des sinuosités. Chaque prince, chaque personnage de condition a son arbre généalogique ou son Babad. Il ne se sent lié par rien; il prend dans les fictions existantes ce qui peut lui servir, il ajoute, supprime ou change ce qui convient à son intérêt. De là les contradictions interminables, de là aussi que chaque Babad suit, pour ainsi dire, un chemin à part.

Adji Saka et Djajabhaja sont sans doute deux hommes illustres

pas pour s'instruire, mais pour s'amuser D'après plusieurs encore le Babad qui ne date que d'b e de cette période;

Prenons par exemple Dhipo Ne ıde dynastie, un nou- Java jusqu'en 1830; eh, bien! de la littérature. Mais veloppé des nuages du surnat valeur historique, ils fou r- d'ennemis; on va le saisir d'histoires banales et de con voir miraculeux dont il d ment, sain et sauf, qu'on raconte d'Adji Saka. On l'a passer tout ahurie. du pays de Kleng; d'autres l'appeller Un autre jour il ..ahma, un des princes de Java. On raconte couvrir d'un d dans cette île dans la première année de l'ère et voici, le ...teurs on dit qu'il y débarqua dix ans plus tard. de la plr ... qu'il apporta aux Javanais leur ancienne religion —; il est e ... aussi qu'il fut disciple de Mohammet et qu'il était le gr ... l'Arabie. On fait de lui l'auteur du Râma, de fér ...uma, du Sasra Bahou, du Pandarma Sastra, l'inventeur ... l'alphabet javanais et le fondateur des anciens temples de Java; d'autre part il y a des récits de Babad qui se taisent complètement sur cet homme de mérites aussi exceptionnels.

Nous ferons bien d'admettre qu'il n'y a jamais eu d'Adji Saka dans l'île de Java; que ce personnage n'est que la personnification de la chronologie de Saka de l'Inde, élevée par l'imagination créatrice des Javanais au rang d'un homme auteur d'oeuvres grandes et uniques.

Nous retrouvons la même confusion et les mêmes contradictions sans fin dans l'histoire de Djajabhaja, de sa personne, de ses actions, de l'époque et de la contrée où il est apparu.

Inutile d'ajouter que le Babad javanais se rend coupable des plus grossières fictions, en transformant même des dieux du panthéon Indien, des héros du Mâhabhârata et des princes de l'Inde en des personnages historiques qui habitent l'île de Java et qui ont là leur empire.

Ce que nous avons dit suffira sans doute pour faire sentir à tout le monde que les Javanais, tout comme les Indiens, nous offrent des fictions pour de l'histoire, les produits de leur fantaisie déréglée pour des faits. Mais si nous ne trouvons rien de

Babads, c'est-à-dire dans les documents écrits des
ous donnent tout au plus quelques noms de prin-
ù nous puissions voir des données historiques,
que nous ne pouvons suivre nos devanciers
istoire de Java au moyen de ces matériaux

tournons vers les habitants de Bali, et nous leur
si peut-être ils pourront nous raconter quelque chose
nciens temps de Java et de l'histoire de Bôrô-Boudour.
oi de plus naturel que d'attendre quelque chose de ce
s-là? Car les princes et les prêtres de Bali descendent en
ite ligne des anciens princes et des prêtres de Java; un grand
nbre de Javanais accompagna ces hommes dans l'exil, lorsque
chute de la religion hindoue les força de quitter le sol natal.
habitants de Bali ont toujours encore conservé l'ancienne
et la langue sacrée de leur pays. Peut-être ont-ils conservé
si quelques rares données historiques concernant Bôrô-Boudour
en général concernant la période hindoue de Java.
e docteur Friederich nous a communiqué quelques détails sur
Babads de ce pays-là [1]). Mais ces documents encore nous
sent sans lumière dans la nuit des siècles de Bôrô-Boudour.
fictions qu'ils renferment, ne remontent pas même si haut.
plus ancien empire qu'ils connaissent à Java, est l'empire
Daha en Kediri; Kenhangrok, le patriarche des princes de Daha
it un fils du ciel, de Brahma et d'une Europe javanaise.
sieurs princes ont régné dans cet empire, qui a passé par
x périodes, celle d'Ajer Langgia et celle de Djajabhaja, l'un
l'autre des princes célèbres et savants; leur règne a été l'âge
r de la littérature Kawi. Le Malat [2]), un poème, nous
onte aussi l'histoire de Pandji, le chevalier de Java, que le
yen-Age de notre Europe aurait été fier de posséder. De Daha
aïeux des familles de princes et de prêtres de Bali se sont
igés vers Modjopâhit et de là vers l'île de Bali.

---

[1]) *Verhandd. v. h. Bat. Gen.* T. XXII; *Voorloopig verslag van het eiland Bali*
8 et 21—29.
[2]) *Verhandd. v. h. Bat. Gen.* T. XXII; *Voorloopig verslag* etc. p. 29.

parmi tous dans les récits des temps hindous. D'après plusieurs c'est par Adji Saka que commence l'histoire de cette période; le second des deux princes ouvre une seconde dynastie, un nouvel empire et en même temps l'âge d'or de la littérature. Mais les récits en question n'ont aucune valeur historique, ils fourmillent d'événements incroyables, d'histoires banales et de contradictions.

Voici, par exemple, ce qu'on raconte d'Adji Saka. On l'appelle un étranger venu du pays de Kleng; d'autres l'appellent un petit-fils de Brahma, un des princes de Java. On raconte qu'il débarqua dans cette île dans la première année de l'ère javanaise; ailleurs on dit qu'il y débarqua dix ans plus tard. On prétend qu'il apporta aux Javanais leur ancienne religion; on prétend aussi qu'il fut disciple de Mohammet et qu'il était venu de l'Arabie. On fait de lui l'auteur du Râma, de l'Ardjouna, du Sasra Bahou, du Pandarma Sastra, l'inventeur de l'alphabet javanais et le fondateur des anciens temples de Java; d'autre part il y a des récits de Babad qui se taisent complètement sur cet homme de mérites aussi exceptionnels.

Nous ferons bien d'admettre qu'il n'y a jamais eu d'Adji Saka dans l'île de Java; que ce personnage n'est que la personnification de la chronologie de Saka de l'Inde, élevée par l'imagination créatrice des Javanais au rang d'un homme auteur d'oeuvres grandes et uniques.

Nous retrouvons la même confusion et les mêmes contradictions sans fin dans l'histoire de Djajabhaja, de sa personne, de ses actions, de l'époque et de la contrée où il est apparu.

Inutile d'ajouter que le Babad javanais se rend coupable des plus grossières fictions, en transformant même des dieux du panthéon Indien, des héros du Mâhabhârata et des princes de l'Inde en des personnages historiques qui habitent l'île de Java et qui ont là leur empire.

Ce que nous avons dit suffira sans doute pour faire sentir à tout le monde que les Javanais, tout comme les Indiens, nous offrent des fictions pour de l'histoire, les produits de leur fantaisie déréglée pour des faits. Mais si nous ne trouvons rien de

plus dans les Babads, c'est-à-dire dans les documents écrits des Javanais, s'ils nous donnent tout au plus quelques noms de princes et d'empires où nous puissions voir des données historiques, alors il est évident que nous ne pouvons suivre nos devanciers en composant une histoire de Java au moyen de ces matériaux impossibles.

Nous nous tournons vers les habitants de Bali, et nous leur demandons si peut-être ils pourront nous raconter quelque chose des anciens temps de Java et de l'histoire de Bôrô-Boudour. Quoi de plus naturel que d'attendre quelque chose de ce côté-là? Car les princes et les prêtres de Bali descendent en droite ligne des anciens princes et des prêtres de Java; un grand nombre de Javanais accompagna ces hommes dans l'exil, lorsque la chute de la religion hindoue les força de quitter le sol natal. Les habitants de Bali ont toujours encore conservé l'ancienne foi et la langue sacrée de leur pays. Peut-être ont-ils conservé aussi quelques rares données historiques concernant Bôrô-Boudour et en général concernant la période hindoue de Java.

Le docteur Friederich nous a communiqué quelques détails sur les Babads de ce pays-là [1]). Mais ces documents encore nous laissent sans lumière dans la nuit des siècles de Bôrô-Boudour. Les fictions qu'ils renferment, ne remontent pas même si haut. Le plus ancien empire qu'ils connaissent à Java, est l'empire de Daha en Kediri; Kenhangrok, le patriarche des princes de Daha était un fils du ciel, de Brahma et d'une Europe javanaise. Plusieurs princes ont régné dans cet empire, qui a passé par deux périodes, celle d'Ajer Langgia et celle de Djajabhaja, l'un et l'autre des princes célèbres et savants; leur règne a été l'âge d'or de la littérature Kawi. Le Malat [2]), un poème, nous raconte aussi l'histoire de Pandji, le chevalier de Java, que le Moyen-Age de notre Europe aurait été fier de posséder. De Daha les aïeux des familles de princes et de prêtres de Bali se sont dirigés vers Modjopâhit et de là vers l'île de Bali.

---

1) *Verhandd. v. h. Bat. Gen.* T. XXII; *Voorloopig verslag van het eiland Bali* pp. 8 et 21—29.

2) *Verhandd. v. h. Bat. Gen.* T. XXII; *Voorloopig verslag* etc. p. 29.

Reprenons maintenant les Babads des Javanais; nous voyons que là aussi il est question d'un ancien empire de Daha en Kediri, où régnait Djajabhaja, un prince puissant, sage et célèbre, dont le règne vit fleurir la littérature Kawi et paraître plusieurs ouvrages dans cette langue. Ces écrits parlent aussi avec beaucoup d'éloges d'un Pandji, fils d'un prince d'un empire d'origine postérieure, appelé Djenggala, situé plus vers l'orient; ils appellent aussi Modjopâhit le dernier empire hindou dans l'île de Java.

Il y a aujourd'hui quatre siècles que les Babads ou les traditions des habitants de Bali et celles des habitants de Java se séparèrent à Modjopâhit; à partir de cette époque ces deux traditions se sont développées indépendamment l'une de l'autre. Nous remarquons cependant qu'elles s'accordent en ces quelques noms de princes et d'empires, et dans les dates chronologiques de la succession des empires et de l'âge d'or de la civilisation. Cet accord semble nous permettre de nous fier à l'exactitude de ces quelques données, et d'y puiser ainsi quelques résultats précis par rapport à l'ancienne histoire de Java. Nous pouvons admettre avec assez de certitude qu'il y a eu successivement dans la partie orientale de Java trois empires hindous: Daha, Djenggala et Modjopâhit. Ce qui paraît également certain, c'est que la littérature Kawi de Java a été cultivée avec beaucoup de zèle et beaucoup de succès sous Djajabhaja et ses prédécesseurs; que les écrits en langue Kawi ne sont pas d'origine bouddhiste, oui qu'ils ne renferment pas même la moindre trace de Bouddhisme, mais appartiennent au contraire à la littérature brahmane;qu'ainsi le Brahmanisme, s'il n'a pas existé à l'exclusion de tout autre culte, doit y avoir été la religion dominante; ce que prouvent, du reste, les temples et les images qui ont été conservés dans ces parties de l'île de Java; et que les siéges de ces empires, comme on peut le supposer, ont été transportés toujours plus de l'occident vers l'orient et vers la côte.

Les récits des habitants de Bali ne font pas mention, il est vrai, de Djenggala, que nous avons appelé un empire intermédiaire entre Daha et Modjopâhit; mais la tradition javanaise

nous oblige à l'admettre. Car le même Babad qui appelle le temps de Daha l'âge d'or de la littérature Kawi, parle de Djenggala comme de l'empire des grands événements de l'âge des héros. Ensuite la tradition désigne le delta de Sourabaya comme l'endroit où était établi le siége principal de Djenggala; et plusieurs parties de cette contrée portent en effet toujours encore ce nom. Il y a, en outre, quelques antiquités antérieures à Modjopâhit, qu'on attribue à Djenggala.

Les habitants de Bali parlent seulement du pays de Daha comme de la contrée d'où leurs ancêtres étaient originaires, et de Modjopâhit comme de celle qu'ils ont quittée immédiatement avant de s'établir dans leur île. Cette donnée est assez vague sans doute. Car l'histoire nous parle d'empires hindous importants établis dans la partie orientale de Java, à Malang et à Banjouwanghi, longtemps après la chute de Modjopâhit, oui jusqu'à la venue des premiers Néerlandais à Java et même plus tard encore. La même raison qui a fait garder aux habitants de Bali le silence sur ces empires-là, peut aussi les avoir engagés à se taire sur Djenggala pour ne parler que de Daha et de Modjopâhit, les deux les plus importants.

Si le delta de Sourabaya se trouve désigné ainsi comme l'endroit où Djenggala avait son siége principal, c'est à Modjocarto qu'on vous montre encore les ruines de la capitale de Modjopâhit. La tradition parle ensuite de Kediri comme du pays où florissait Daha; nous savons qu'on a trouvé dans cette Résidence plusieurs temples, dont quelques-uns sont très intéressants. A Madioun nous n'avons pas trouvé de temples, sauf une seule ruine insignifiante; cette contrée forme une contrée limitrophe vide et déserte entre la partie centrale et le partie orientale de Java, l'une et l'autre si riches en temples. On peut dire la même chose de Rembang au nord et de Patjitan au sud de Madioun.

Tout cela nous engage à rapporter les temples de Kediri près du Klout, ceux qui se trouvent plus loin derrière le Klout et le Kawi, ceux de Malang, de Singasari et ceux qu'on trouve à Sourabaya, à Pasourouan, à Probolingo et à Besouki, — à les rapporter tous aux périodes successives de ces grands empires.

Il faut en excepter naturellement les ruines qui appartiennent au temps postérieur à Modjopâhit, telles que Matjanpoutih en Banjouwanghi et d'autres. S'il nous est permis d'admettre par anticipation que ces empires ont étendu aussi leur domination sur la partie orientale de Java jusqu'au détroit de Bali, oui probablement plus loin encore, alors la donnée chronologique trouvée à Andonbirou, et qui indique l'année 1251, ou 1281, confirme cette supposition.

D'après les traditions Modjopâhit, qui est tombé l'an 1478 de notre ère, n'aurait existé que pendant un siècle. Mais les auteurs malais nous racontent que la prise et la conquête de Singapoura, que des motifs suffisants font remonter à l'année 1252 après J. C., auraient été l'oeuvre du Batâra ou du prince de Modjopâhit. On a voulu résoudre cette contradiction en admettant que le nom de l'empire de Modjopâhit, devenu plus tard si célèbre et si puissant, a été substitué au nom de Djenggala, et que la chute de Singapoura aurait été l'oeuvre d'un prince de ce dernier empire. Mais voilà une supposition qui ne nous avance pas beaucoup; car si les données chronologiques des Javanais, pour autant qu'elles regardent l'âge des Hindous, ne sont pas dignes de foi, on attribue par contre généralement quelque autorité à la chronologie des Malais [1]).

N'oublions pas non plus que Modjopâhit passe pour avoir étendu son pouvoir non seulement sur l'île de Java, mais encore au dehors, sur Sumâtra, Bornéo, oui jusqu'à la Presqu'île Malaise et sur les îles de la partie orientale de l'archipel; toutes ces données nous obligent à attribuer à cet empire une plus longue durée que ne lui attribuent les habitants de Java. Or, si nous plaçons les empires de Djenggala et de Daha longtemps avant l'empire de Modjopâhit, il est évident qu'il faut pour tout cela un espace de plusieurs siècles. Il est permis d'admettre

---

1) Le fait que les deux empires de Modjopâhit et de Padjadjâran se sont séparés en 1221 d'après la chronologie de Saka, (1299 après J. C.) et que le gouvernement du premier de ces deux a établi alors sa résidence dans la capitale du même nom, n'empêche pas que Modjopâhit puisse avoir été déjà un puissant empire à l'époque où cette ville est devenue la résidence du prince de l'empire dont elle faisait partie. (L.)

qu'un de ces empires a subsisté longtemps encore avant que l'empire suivant eût atteint l'apogée de son pouvoir ou après que ce dernier eut soumis et remplacé entièrement l'empire précédent. Il serait téméraire enfin de fixer, même approximativement, la durée de ces différents empires; il faut nous borner ici à des conjectures, à des données générales [1]).

---

1) Peut-être n'est-il pas tout à fait hors de propos, puisqu'il s'agit de combattre la valeur historique des Babads de Java, dont Brumund a rejeté peut-être trop catégoriquement l'autorité, de donner en passant un aperçu très concis de la marche des événements telle que la représentent ces documents. Il va de soi que les récits de miracles et les légendes incroyables ne doivent pas entrer ici en ligne de compte.

L'histoire de Java commence par Adji Saka, le fondateur de la religion javanaise, l'initiateur de la civilisation et de l'organisation politique de l'île, et qui y a introduit, d'abord l'alphabeth, puis aussi un code de législation. C'est par lui que commence la chronologie de Java. Venu de l'Inde l'an 78 de notre ère il a remplacé l'ancien nom de l'île, Nousa Kendang, par celui de Nousa Java ou Nousa Djawa. Adji Saka n'est très probablement que la personnification de la chronologie qui commence par l'arrivée d'une colonie indienne.

Une autre tradition place l'arrivée de cette première colonie de Kalinga, sous la conduite d'un Brahmane, Tritrestra, fils de Djala Prasi et petit-fils de Brahma; depuis l'arrivée de ce Brahmane jusqu'à la fondation de Djenggala au 9e siècle de Saka (le 10e de notre ère) la tradition compte dix-huit princes.

Une troisième tradition nomme Prabou Djajabhaja, le cinquième descendant d'Ardjouno, et le présente comme le prince qui résida à Astina et qui envoya son premier ministre Penggawa civiliser des pays étrangers, entre autres aussi Nousa Kendang ou Java.

Le plus ancien empire hindou établi à Java dont la tradition nous donne le nom, est Mendang Kamoulan, fondé sur la côte méridionale par Brawidjaja Sawela Tjala venu de Kalinga; cet empire s'étendit peu à peu aussi vers l'orient et possédait déjà une certaine célébrité dans la première moitié du sixième siècle de l'ère javanaise (au commencement du septième siècle de notre ère). Lorsque cet empire eut existé un siècle, des troubles surgèrent et quelques chefs réussirent à fonder de petits états indépendants, parmi lesquels la tradition nomme les principautés de Bagelen, de Djapara (ou Japara) et de Koripan (Grobogan); ces principautés sont rentrées peut-être plus tard sous le pouvoir souverain de l'ancien empire.

Un siècle plus tard, en 818 de Saka (896 après J. C.), Dewa Kasouma, peut-être le chef d'une nouvelle réunion de colonies venues de l'Inde, fonda la ville et l'empire de Djenggala; ce dernier empire s'étendit plus tard vers l'occident et embrassa l'île toute entière de Java sous un de ses princes postérieurs, Raden Pangkas, 1078 de Saka (1156 après J. C.). Ce prince transporta le siége de son empire à la nouvelle ville de Padjadjâran, qu'il avait construite dans la partie occidentale de l'île; ce qu'il fit peut-être dans l'intention de mieux réprimer les contrées soundanaises que ses prédécesseurs n'avaient pu soumettre encore à Djenggala. Il prit le titre de Bhrawidjaja Maïsa Tandraman. Son successeur, c'est-à-dire son fils, transféra sa résidence

En attendant, les découvertes plus récentes du Dr. Friederich

---

encore plus vers l'ouest, l'an 1112 de Saka (1190 après J. C.), mais conserva à cette ville le nom de Padjadjâran.

Soixante-dix ans plus tard il s'éleva une guerre entre deux frères d'un prince défunt; cette guerre se termina par une paix qui assigna à l'un d'eux, le fils d'une concubine, la domination sur Padjadjâran, tandis que l'autre, fils légitime du prince défunt, établit l'an 1221 de Saka (1299 après J. C.), son trône à Modjopâhit, situé dans la partie orientale de Java, et déjà à cette époque un puissant empire.

Modjopâhit s'éleva sous les successeurs de ce prince à un degré de gloire et de puissance qui dépassait de beaucoup tout les empires antérieurs de Java. Angka Widjaja, qui vivait au commencement du 14e siècle de Saka (la fin du même siècle après J. C.) étendit son pouvoir sur l'île tout entière de Java, sur Bali, la moitié orientale de Sumâtra, la partie méridionale de Malacca, les côtes de Bornéo et les îles environnantes, une partie de Célèbes, les îles de Solo, peut-être aussi les îles Philippines, les petites îles soundanaises etc. Il ne resta que très peu de chose de l'ancien pouvoir de l'empire de Padjadjâran, morcelé par des divisions intestines.

Angka Widjaja régna probablement jusqu'à environ 1372 de Saka (1450 après J. C.). Pendant sa vie, environ 1313 de Saka (1391 après J. C.), un prédicateur musulman très célèbre, Moulana Ibrahim, qui s'était établi à Djenggala et qui y avait gagné bien des hommes à l'Islâm, essaya en vain de faire adopter la nouvelle doctrine par le souverain de Modjopâhit; cet insuccès auprès du prince ne l'empêcha pas d'avoir toujours plus de succès ailleurs, grâce au zèle des disciples du Prophète. Après la mort du prince le vaste empire vit diminuer peu à peu son pouvoir et son prestige, tant par suite de sa trop grande étendue que par suite des disputes religieuses qui devenaient toujours plus violentes; enfin, après une guerre longue et sanglante, sous le règne de Brawidjaja II, un autre prince, qui était venu de Palembang et qui s'était établi à Demak, appelé Raden Patah, s'empara de la capitale l'an 1400 (1478 après J. C.), la détruisit deux ans plus tard, et fondit l'empire de Modjopâhit dans le nouvel empire de Demak, après que le dernier prince eut quitté Modjopâhit en 1481 pour s'établir à Bali. Raden Patah fut proclamé alors prince des fidèles et vainqueur des infidèles, sous le titre de Panambaham Ibrahim, et bientôt l'empire de Demak s'étendit sur toute l'île de Java remplaçant ainsi l'empire de Modjopâhit. Ceci n'arriva cependant que lorsque les états qui étaient restés dans la partie occidentale de l'île, ou les princes qui s'y étaient établis dans les derniers temps, se furent vus obligés de reconnaître leur souverain dans le Sultan de Demak.

Un Cheik, Ibn Moulana, connu depuis sous le nom de Sousouhounan Gamoeng Djati, s'était établi à Chéribon et avait réussi à y grouper autour de sa personne un parti qui s'accroissait toujours, et à y acquérir un domaine plus ou moins indépendant. Son fils Hassan Ouddin, qu'il avait chargé d'une mission dans la partie occidentale de l'île pour y prêcher l'Islâm, s'entoura aussi dans ces contrées d'un parti considérable. Il n'était resté que peu de chose de l'ancien empire de Padjadjâran; cet empire s'était dissous peu à peu en différentes parties, après que la plupart des seigneurs et des chefs se furent soumis au souverain du puissant empire de Modjopâhit. Quelques-uns de ces seigneurs paraissent cependant avoir continué à reconnaître le prince de Padjadjâran pour leur souverain, ne fût-ce que de nom; Bantam, entre autres, faisait encore partie pendant quelque temps de cet ancien empire. Tandis que des divisions intestines déchiraient l'empire de l'occident, Hassan Ouddin sut augmenter son influ-

nous ont fourni quelques données chronologiques [1]) pour l'histoire de la partie orientale; ces dates, sans donner ce que nous aimerions trouver, ne manquent pas pourtant d'une certaine valeur.

M. Friederich a déchiffré l'an 853 de Saka (931 après J. C.), dans un texte gravé dans une plaque de cuivre qui forme un ensemble avec d'autres plaques du même genre et qui se trouve

---

ence au point de mettre fin à l'existence indépendante de Padjadjâran et de soumettre cet état à l'empire de son père, le Cheik Ibn Moulana. Mais aucun de ces états plus ou moins grands et plus ou moins indépendants les uns des autres qui se partageaient la partie occidentale de l'île de Java, n'avait assez de pouvoir pour se maintenir à la longue contre le Sultan de Demak; il fallut finir par se soumettre. Ibn Moulana, ou Sousouhounan Gamoung Djati, dont le domaine touchait au domaine de Bantam, dut reconnaître, comme Bantam lui-même, la souveraineté du monarque de la partie occidentale. Il se soumit en .1421 de Saka (1499 après J. C.) Peu de temps après il se fit un nouveau partage; les provinces de la partie orientale restèrent au Pangerang Tranggana, le Sultan de Demak de cette époque, tandis qu'Ibn Moulana entra en possession des provinces de l'occident. Les frontières entre ces deux domaines étaient probablement les mêmes qui avaient séparé autrefois les deux empires de Modjopâhit et de Padjadjâran. Après la mort de Tranggana, l'an 1461 de Saka (1539 après J. C.), l'empire de Demak disparut bientôt et fit place à celui de l'adipati de Padjang. Celui-ci céda bientôt à son tour la place à Senopati, fils du régent de Mataram. Ce dernier transféra sa résidence à Matâram et devint ainsi le fondateur de l'empire bien connu de ce nom, d'où sont restés jusqu'à ce jour les empires de Djocjocarta et de Souracarta. La partie occidentale de Java, qui avait passé sous le sceptre du Sousouhounan Ibn Moulana ou Gamoung Djati, fut partagée après la mort de celui-ci, l'an 1424 de Saka (1502 après J. C.), parmi ses trois fils, dont les états passèrent au commencement du 17e siècle de notre ère entre les mains de la Compagnie des Indes orientales.

Il ressort du résumé qu'on vient de lire que les documents historiques de Java ne connaissent que deux grands empires aux époques où l'empire ne se trouvait pas entre les mains d'un seul monarque souverain. Il est vrai que de temps en temps ces deux grands empires se composaient de divers petits états; (ce fut notamment dans la partie occidentale que quelques chefs réussirent de temps en temps à se soustraire à la souveraineté de leur monarque); mais malgré cela on vit revenir toujours de nouveau la grande division qui avait existé un jour entre les grands empires de Modjopâhit et de Padjadjâran. C'étaient toujours en gros les mêmes frontières; et aujourd'hui encore les populations qui habitent ces deux grandes contrées, se distinguent toujours l'une de l'autre sous le rapport de la langue, des moeurs et des usages. Cette différence se retrouve, nous l'avons déjà observé, jusque dans les noms qu'ils portent.

Voyez pour l'histoire de Java, d'après les Babads et d'autres sources, Raffles *The history of Java;* Lassen, *Ind. Altherthsk.* II 1040—1068; IV 461—541 et J. K. J. de Jonge, *de Opkomst van het Nederl. gezag in O. Indië.* T. II pp. 141—165. (L.)

1) Nous avons renoncé à faire usage des dates que nous fournissent Raffles et Crawfurd; elles ne méritent évidemment pas de confiance; nous suivrons exclusivement celles du docteur Friederich, auxquels nous croyons pouvoir attribuer toute autorité. (Brumund.)

dans le Musée de la Société, dite Bataviaasch Genootschap. Ces plaques proviennent de la Régence de Lamengang, dans la Résidence de Sourabaya. Une autre plaque, qui a été trouvée plus tard dans un autre endroit, mais qui contenait des caractères semblables, n'a pas d'année. Elle renferme le texte d'un contrat de donation d'un morceau de terre, et a été trouvée près de la dessa Boungkil, dans le district de Djenggala, Résidence de Sourabaya. On avait trouvé auparavant dans le même district près de la dessa Bettro deux plaques de cuivre contenant une inscription dans les mêmes caractères, et où l'on croit avoir reconnu l'an 861 de Saka (939 après J. C.).

Une plaque de cuivre trouvée près de Djedjong dans la Résidence de Sourabaya, montre l'an 562 de Saka (640 après J. C.), et le bain de Djoulouk-Tondo, également dans la Résidence de Sourabaya, indique l'an 855 de Saka (933 après J. C.) [1]. Ces dates nous reportent, pour la partie orientale de Java, vers les siècles antérieurs, jusqu'à la première moitié du septième siècle de notre ère; les endroits où elles ont été trouvées montrent en outre qu'il existait déjà au septième siècle et dans les siècles suivants des empires hindous et des résidences importantes dans les contrées qui constituent actuellement la Résidence de Sourabaya, plus spécialement le delta de cette contrée.

Une étude préalable de ces plaques a révélé à M. Friedrich le nom d'un prince Rakehino dans la ville d'Iwarahou; il a retrouvé ce nom sur les huit plaques que nous avons mentionnées en premier lieu. Ce roi convoque ses prêtres pour les consulter sur une guerre prochaine. Un pandita doit arranger le temple, un autre doit observer les présages des dieux. Les invocations et les prières, parmi lesquelles se trouvent les Souk-

---

1) Voyez sur ces plaques de cuivre le *Tijdschr. v. Ind. taal- land- en Volkenk.* Année II, livr. 5 p. 20, et l'article de M. Friederich, *over verschillende Inscriptiën* &c., qui va paraître dans le nouveau volume des *Verhandell. v. h. Bat. Gen.* M. Friederich nous a permis de faire ici usage d'une communication provisoire qu'il a bien voulu nous donner par écrit *a*). (Brumund.)

---

a) Cet article a paru depuis dans le volume XXVI, sous le titre: *Over inscriptiën van Java en Sumatra;* il a été tiré à part à Batavia en 1857; les treize dernières pages traitent des textes qu'on a trouvés sur les plaques de métal. (L.)

tas (hymnes empruntés aux Védas) ont pour effet que la divinité Çivaditya (Çiva et Aditya, le soleil) se laisse engager à s'incarner. La splendeur du dieu met l'armée ennemie en déroute; le reste de l'inscription mentionne les privilèges des princes.

La plaque qui n'a pas de date mentionne le même empire d'Iwarahou. Ce nom se retrouve encore dans une inscription que nous offre une pierre qui provient d'une ancienne collection, formée dans le temps à Samarang par les soins du gouverneur de la côte orientale de Java, M. Engelhardt. Cette collection est dispersée maintenant; elle a été emportée en partie en Angleterre par Raffles, en partie dans les Pays-Bas par Reinwardt. Le prince de cet empire porte également le nom de Çivaditya et l'inscription commence par le mot bien connu du Brahmanisme "Om". L'origine de la pierre est inconnue.

M. Engelhardt a cherché les matériaux de sa collection aussi bien dans la partie orientale que dans la partie centrale de l'île de Java. Le fait, que le nom du prince et le nom de l'empire sont les mêmes sur la plaque de cuivre que sur la pierre, nous paraît motiver la conclusion que cette dernière provient de la partie orientale de Java. Il est probable que le nom du prince a été un titre dans le genre du titre de Pharaon, que portaient les rois d'Egypte.

Nous croyons pouvoir conclure de ce qui précède à l'existence d'un empire d'Iwarahou dans la partie orientale de Java au commencement du dixième siècle; nous croyons pouvoir admettre également que cet empire a remporté la victoire sur un autre empire et que ce dernier a fini par se soumettre; qu'on y professait le culte de Çiva et qu'on s'y servait des Védas pour les cérémonies religieuses; que les quelques inscriptions que nous possédons le désignent comme un empire vainqueur, qui a étendu probablement son pouvoir sur une grande partie de Java et qui a existé très longtemps.

La tradition des habitants de Bali, pas plus que celle des Javanais, ne mentionne le nom d'Iwarahou. Nous nous expliquons facilement ce silence; l'âge d'or de cet empire était déjà trop loin, on avait oublié jusqu'à son nom. Il faudra donc admettre

dans le Musée de la Société, dite Une date qui a été trouvée
plaques proviennent de la Rés l'an 1251 de Saka (1329 après
dence de Sourabaya. Une supposition.
tard dans un autre en empires pour la partie orientale de
semblables, n'a pas Daha, Djenggala, Modjopâhit, où l'on
de donation d'un me, spécialement selon les rites du culte
la dessa Boung empires ont existé probablement pendant
Sourabaya. moins long, l'un à côté de l'autre et se sont
près de la ile; ils doivent avoir eu chacun son âge d'or et
inscriptio pouvoir souverain sur la partie orientale de Java,
reconn loin encore.

U fort possible que d'autres empires encore aient existé
de après pendant un temps plus ou moins long; mais
ne possédons que les quatre noms qu'on vient de lire.
Ce que nous pouvons certifier également, c'est que de bonne heure déjà le delta de Sourabaya à été le centre de l'empire, et qu'il l'est resté plus tard encore pendant longtemps.

Les dates précises nous font remonter ainsi pour la partie orientale de l'île jusqu'au septième siècle de notre ère. Cependant il est bien sûr que nous pourrons remonter plus haut encore pour fixer l'époque où le pouvoir des Hindous a commencé d'y être fondé; voilà du moins ce qui nous paraît résulter du fait que la date d'une année du dixième siècle se lit sur une construction comme celle de Djoulouk-Tondo près du Penangonan. Cette conclusion se trouve confirmée par le voyageur Chinois Fa Hian, qui visita Java au commencement du cinquième siècle, et qui dit expressément, dans l'aperçu qu'il donne de sa visite, que les Brahmanes y étaient déjà très nombreux, mais que la loi du Bouddha n'y était pas encore honorée.

Passons maintenant à la partie occidentale de Java.

Nous avons refusé de reconnaître la moindre valeur au récit du Babad concernant la fondation de Padjadjâran par Djenggala, et la fondation de Modjopâhit par Padjadjâran [1]; mais cela ne

1) Il nous semble que Brumund se trompe ici en voyant une fondation de nouveaux empires dans ce qui n'a été qu'un changement de résidence. Lorsqu'un grand empire se divisait en deux empires plus petits, on allait choisir naturellement une ville puis-

nous empêche pas d'admettre qu'il y ait eu autrefois un empire Padjadjâran. Il faut dire aussi que ce fait repose sur d'autres témoignages que celui du Babad. M. le docteur Friederich [1]) a lu sur la pierre qui contient une inscription trouvée à Buitenzorg, le nom de l'empire de Padjadjâran, dont le prince a le titre de Padouka radja ratou prathiwi, Pakouan Padjadjâran, c'est-à-dire son Altesse, le grand roi, le seigneur de l'empire Pakouan Padjadjâran. La date de l'inscription nous apprend que cet empire existait déjà dans la première moitié du onzième siècle de notre ère. Le Babad au contraire nous dit que la fondation de Padjadjâran n'eut lieu que vers la fin du treizième siècle [2]), tandis que d'après la même source cet empire doit avoir disparu de nouveau vers la fin du quinzième siècle dans la guerre contre Hassan Oudin, le fondateur de l'empire de Bantam. Des écrivains portugais de la même époque nous racontent aussi que jusque dans l'année 1522 un prince païen, appelé Samian, régnait sur Bantam; ils mettent la puissante capitale de cet empire dans l'intérieur du pays, et lui donnent le nom de Djojo.

Ici encore contradiction flagrante entre la tradition des Javanais et ce que nous apprennent d'autres sources certaines.

Nous croyons à propos de nous étendre aussi un peu sur l'histoire de la partie occidentale de Java, puisque cette histoire n'a pas non plus été examinée jusqu'à présent pour autant que cela est possible, et parce que plusieurs écrivains veulent retrouver toujours encore cette histoire dans les fictions des Babads.

---

sante, bien située ou recommandable sous d'autres rapports, pour en faire le siége du gouvernement. Les empires dont Brumund cite les noms, n'ont pu être fondés l'un par l'autre, mais se sont séparés les uns des autres pour devenir des états indépendants. (L.)

1) *Tijdschr. voor Ind. Taal-, Land- en Volkenk.* Année I. livr. 5, 6. p. 468.

2) Le raisonnement de Brumund manque ici de fondement; ce n'est pas Padjadjâran mais Modjopâhit qui a été fondé vers la fin du 13ième siècle, l'an 1221 de Saka (1299 après J. C.). La fondation de Padjadjâran se fit par Raden Pankas, qui monta sur le trône en 1078 de Saka (1156 après J. C.), et qui transporta dans cette nouvelle capitale le siége de l'empire de Djenggala; ceci arriva déjà dans la seconde moitié du 11e siècle de Saka, soit au milieu du 12e siècle de notre ère. Voyez Lassen, *Ind. Alterthsk.* IV. 475. (L.)

qu'Iwarahou a existé av racontent que leurs compatriotes,
à Panatâran en Kedir de Malacca, 1511, étaient entrés
J. C.) semble confi habitants de Bantam. Samian, que la
Nous avons un prince païen de Sounda, qui avait demeuré
l'île de Java et qui y avait vécu amicalement avec le
professait avait communiqué à ce dernier divers détails
de Çiva Albuquerque, de Bantam. Albuquerque, capitaine de Malacca en
un te sur l'histoire de résolut d'y envoyer son beau-frère Henriguez Lemé, pour
remr 1522, renouveler l'ancienne amitié et pour y établir des relations
on commerciales. Lemé conclut un traité de commerce avec Samian
r et obtint l'autorisation d'établir une forteresse à Bantam; tandis que les Portugais de leur côté s'engageaient à le soutenir contre les Maures. Ces Maures étaient des Musulmans, originaires en grande partie de Japara, et venus à Bantam peu de temps après le départ de Lemé. Ils réussirent à se rendre maîtres de la ville par trahison, sous la conduite d'un certain Fateléhan de Passei, beau-frère du prince de Japara; et lorsque les Portugais y retournèrent en 1524 sous Francisco de Sa pour y construire leur forteresse, ils s'y virent repoussés et condamnés à repartir sans avoir rien obtenu. Depuis ce temps-là Bantam, qui avait obéi jusqu'à l'an 1522 à un prince païen (ce qui n'avait pas empêché toutefois les Musulmans d'y avoir eu depuis longtemps leurs convertis) resta sous des souverains musulmans, dont Fateléhan fut le premier.

Ce que nous devons aux Portugais de ce temps-là, ce ne sont pas seulement ces rapports historiques touchant les relations que les Européens ont eues avec Bantam, rapports où nous lisons le triomphe de l'Islamisme et le commencement du règne du premier prince musulman dans cette ville, qui à cette époque déjà était si importante et qui avait fait partie du domaine de Padjadjâran; nous leur devons aussi l'avis important qu'on va lire au sujet de l'ancien empire de Padjadjâran.

„L'île de Sounda est plus montagneuse dans l'intérieur que l'île de Java; elle a six ports importants, c'est-à-dire Chiamo (Tjimanak), qui se trouve à l'extrémité de l'île, Xacatara (Jacatra) nommé aussi Caravam (Krawang), puis Tangaram (Tange-

rang), Cheguisa, Pondang (Pontang) et Bantam, grand port de commerce qui recevait ses marchandises de Java aussi bien que de Sumâtra. La principale ville de ce royaume est Dajo, située plus ou moins dans lès montagnes; on dit qu'à l'époque de la venue d'Henriquez Lemé dans ces contrées, cette ville comptait 15000 habitants, tandis que le royaume tout entier possédait 100000 hommes en état de porter les armes; mais ce nombre a considérablement diminué par suite de la guerre que les Maures leur ont faite."

Les Portugais appelaient la partie occidentale de Java l'île de Sounda, parce que, d'après ce que leur avaient dit les Javanais, ils la croyaient séparée du reste de l'île de Java proprement dite et formant une seconde île à côté de l'autre. Il est hors de doute qu'ils ont entendu par l'île de Sounda et par le royaume de Sounda la même contrée à laquelle la tradition javanaise donne le nom de l'empire de Padjadjâran.

Lemé apprit que la principale ville, celle qui était située un peu plus loin dans les montagnes, portait le nom de Dajo. Il aurait connu et nous aurait transmis sans doute le nom de Padjadjâran, si une ville importante et un puissant empire de ce nom y avaient existé peu de temps auparavant; or, c'est en vain que nous cherchons ce nom chez lui [1]. Si, comme le dit

1) Pourquoi, demandons-nous, est-il impossible que le voyageur portugais ait ignoré le nom primitif et l'existence antérieure de Padjadjâran? Depuis la conquête de Modjopâhit, l'an 1400 (1478 après J. C.) la résidence avait été transférée à Demak, la nouvelle capitale de l'empire de ce nom; et le maître de ce dernier pays, Raden Patah, étendait son sceptre sur l'île tout entière de Java. Au commencement Padjadjâran conserva, il est vrai, une ombre d'indépendance, mais vers la fin du 15e siècle de notre ère les chefs de ce pays, tout comme ceux des autres parties de l'île, reconnurent le sultan de Demak pour leur souverain. Quelques années plus tard il se fit un schisme; les provinces orientales restèrent au sultan de Demak, tandis que les provinces occidentales passèrent au Cheik Ibn-Moulana. A cette époque la capitale de Padjadjâran avait déjà été détruite, et bien avant déjà cet état s'était dissous de fait en divers fragments, bien que les nobles aient continué pendant quelque temps encore à donner au prince le nom de souverain. Après le schisme l'ancien empire de Padjadjâran appartenait en entier au domaine de Bantam, et il est probable que les empires de Demak et de Bantam s'étendaient en deçà des mêmes frontières qui avaient limité autrefois Modjopâhit et Padjadjâran. Nous ne saurions dire au juste quelle partie de l'ancien empire de Padjadjâran Lemé désigne, sur l'autorité de ces

la tradition javanaise, des conquérants musulmans avaient vaincu et détruit un tel empire vers la fin du 17e siècle, il est probable qu'on lui en aurait dit quelque chose, puisqu'il cherchait des renseignements sur l'histoire et la situation de l'empire, et que c'était là aussi un peu le but de sa visite. Mais il ne dit pas un mot d'un tel événement. On peut lui avoir raconté que le roi de Sounda avait beaucoup souffert dans la guerre et que ces luttes avaient considérablement diminué son pouvoir; mais Lemé trouva encore en 1522 un prince païen à Bantam, et ce ne fut qu'en 1524 qu'on réussit, en sortant de Japara, à soumettre Bantam pour toujours à des princes musulmans dont Fateléhan de Passei fut le premier.

Il est probable que d'autres victoires remportées dans l'intérieur du pays ont suivi bientôt ce premier triomphe, et que les différentes parties de Sounda, de ce pays qui avait déjà tant souffert autrefois, sont tombées l'une après l'autre au pouvoir des Musulmans; enfin ceux-ci s'emparèrent aussi de la capitale Dajo et mirent fin à la domination et à la religion païenne ou hindoue dans la partie occidentale de Java. Plusieurs habitants de Dajo se retirèrent cependant vers le sud, et s'y sont maintenus longtemps depuis; on les retrouve toujours encore dans les Bedouïs de Bantam. Tout ce qui précède arriva au 16e siècle, après que les Portugais furent venus dans l'Archipel.

Et voilà donc comment des récits qui nous viennent des Portugais et qui sont parfaitement dignes de foi, contredisent tout ce que la tradition javanaise nous raconte de Padjadjâran. La conquête de Bantam ne sortit pas de Chéribon mais de Japara; elle ne se fit pas par Hassan Oudin, le fils de l'Arabe Cheik Moulana, prince de Chéribon, mais par Fateléhan de Passei, beau-fère du prince de Japara; l'Islamisme ne triompha pas à Bantam au 15e siècle, mais seulement au 16e (1524); les Portugais n'apprirent rien à cette époque, ni du nom ni de la chute récente d'un empire Padjadjâran et d'une ville de ce nom;

---

rapporteurs bantamais, sous le nom de royaume de Sounda, avec Dajo pour résidence; mais il n'est pas impossible qu'il faille y voir le dernier reste du plus puissant de ces petits états. (L.)

on leur parla au contraire d'un royaume païen de Sounda avec sa capitale Dajo, qui avait déjà beaucoup souffert autrefois des Mahométans, mais qui existait cependant encore et qui ne doit être tombé que plus tard.

Il faudra donc bien admettre que Padjadjâran n'ait pas fait parler de lui hors de Java comme Modjopâhit; la cause s'en trouve sans doute dans le fait que le premier de ces deux empires n'a jamais fait des conquêtes hors de Java comme le second, mais qu'il est toujours resté l'empire d'un peuple de montagnards, ayant son domaine dans l'intérieur du pays, tout en possédant quelques ports de commerce.

Il n'est pas non plus probable que Padjadjâran ait eu jamais des rapports durables avec l'Inde, ce que prouvent les images grossières que nous y trouvons encore et l'absence de débris de temples comme la partie centrale et la partie orientale de Java en possèdent en si grand nombre.

Nous avons ainsi deux données historiques concernant la partie occidentale de Java. Première donnée: il a existé un empire hindou, que les Portugais ont appelé Sounda, avec une capitale nommée Dajo, une population assez nombreuse et plusieurs ports de mer assez importants; c'est sans doute par ces ports de mer que l'Islamisme a pénétré dans cet empire en attendant qu'il remporterait une victoire décisive à Bantam sous Fateléhan. Bien que cet empire eût déjà beaucoup souffert des Musulmans, il disposait toujours encore d'une force armée de 100,000 hommes; il ne succomba qu'au commencement du 16e siècle et céda alors la place à l'empire de Bantam.

Seconde donnée: il a existé un empire du nom de Padjadjâran, dont il est déjà fait mention au commencement du 11ième siècle; cet empire doit avoir été très puissant et doit avoir existé très longtemps, puisque la tradition javanaise ne se borne pas à le mentionner mais qu'elle en raconte plusieurs faits glorieux.

L'inscription de Buitenzorg parle du culte d'Agni, et les cérémonies religieuses qu'elle décrit sont sans doute des cérémonies du Brahmanisme [1]. Nous comptons encore parmi les monuments

1) Voyez Friederich, *Tijdschrift v. Ind. Taal- Land- en Volkenk.* Vol. I p. 445.

de ce dernier culte plusieurs statues trouvées dans les pays de Sounda, telles que les images de Dourga, de Ganésa, de Çiva, les piédestaux du Nandi et du Lingam; nous pourrions y ajouter encore les empreintes de pas taillées dans la pierre, trouvées à Buitenzorg et ailleurs.

On a trouvé une autre inscription en Sanscrit à Djabou, sur les frontières de Bantam et de Buitenzorg, à vingt-et-un bornes (palen) à l'ouest du chef-lieu de cette dernière Résidence; les caractères de cette inscription la font remonter environ à l'an 1000; plusieurs montagnes et plusieurs rivières entre Djabou et la montagne de Poulousari dans le pays de Bantam portent en outre des noms tirés du Sanscrit, tandis qu'on a trouvé aussi quelques images çivaïtes sur cette dernière montagne [1]). Il existe aussi beaucoup de noms tirés du Sanscrit dans la Régence de Soucapoura, sur la côte méridionale de Java; il n'y en a que très peu au contraire dans l'intérieur des Régences du Préang [2]). Tandis que l'inscription paraît nous ramener au dixième siècle, les noms témoignent en faveur d'un établissement d'Hindous sur la côte méridionale de Java et de l'influence que cette colonie doit avoir exercée dans l'intérieur de Bantam. Il m'a été dit encore qu'on avait trouvé beaucoup d'or travaillé provenant du temps des Hindous dans les forêts de la côte méridionale non loin de Tjilatjap, et qu'on y a découvert aussi les traces d'une ancienne population hindoue assez considérable.

Il nous reste encore à faire mention d'une inscription sur pierre trouvée à Kawali, Régence de Galou, Résidence de Chéribon. La forme des caractères semble prouver que cette inscription est plus récente que celle de Buitenzorg. Ce qui rend l'inscription très intéressante, c'est qu'elle fait mention d'un empire Kawali, dont le prince porte le nom de Bhagya prabou, c'est-à-dire prince fortuné; ce prince, est-il dit encore, habitait une ville et faisait beaucoup pour la religion du pays, c'est-à-dire pour le culte de Çiva. Le caractère çivaïte du culte ressort

1) Friederich, dans la revue précitée Vol. III, pp. 183—193.
2) Même endroit.

clairement d'une forme grossière du Lingam qu'on y a trouvée avec l'inscription: "le dieu Singa-hyang" [1].

Nous avions pensé autrefois que les grandes capitales des empires qui ont fleuri dans la partie orientale de Java, n'avaient surgi qu'après la chute des empires qui avaient existé dans la partie centrale de l'île et dont nous possédons encore les débris dans les ruines intéressantes de temples; en d'autres termes, voici comment nous nous étions représenté la marche des événements: le premier empire puissant des Hindous dans l'île de Java se serait établi dans l'intérieur de l'île; les empires suivants se seraient dirigés toujours plus vers l'orient et auraient transféré leur capitale, leur résidence, dans cette direction-là, jusqu'à ce qu'enfin ait paru le dernier empire, Modjopâhit, qui a fini par succomber sous la puissance de l'Islamisme. Cette manière de voir nous avait paru assez naturelle et vraisemblable, parce que le Babad, tout en mentionnant les empires de Daha, de Djenggala et de Modjopâhit, qui florissaient dans l'orient, se tait sur ceux qui ont dû avoir leur résidence dans le centre du pays. Ce silence du Babad nous avait fait supposer que le nom et le pouvoir des empires du centre s'étaient effacés devant la gloire des empires orientaux, que ces derniers étaient apparus après les autres et les avaient remplacés depuis plusieurs siècles dans la domination sur l'île de Java.

Mais depuis qu'on a trouvé des dates chronologiques sur les inscriptions de l'est de Java, nous avons abandonné cette manière de voir. En effet, si ces dates remontent si haut dans les siècles antérieurs, alors il est évident qu'il a existé là des empires dans les siècles les plus anciens de notre ère, et que ces empires ont été contemporains d'autres empires dans le centre de Java, qu'ils ont existé à côté de ces derniers [2].

Il est également vrai, à en juger par les ruines nombreuses et considérables de temples qu'on y trouve, qu'il doit y avoir existé

1) La même revue Vol. III, pp. 149—182.

2) On pourrait fort bien mettre en doute la justesse de cette conclusion; car les empires de l'orient de Java peuvent avoir étendu leur pouvoir sur les contrées du centre de l'île. (L.)

de ce dernier culte plusieur [illegible] des empires dont la succession Sounda, telles que les i [illegible] siècles. Conclusion: de très les piédestaux du Nar [illegible] des empires dans la partie centrale encore les empreir [illegible] l'orient et dans l'occident de l'île; ces à Buitenzorg et [illegible] eu quelques rapports ensemble, mais il

On a trouv [illegible] général ils ont été assez indépendants l'un frontières d [illegible] chacun d'eux a eu pour domaine une partie de à l'ouest [illegible] cette [illegible] au même spectacle en voyant l'Islâm s'établir mor [illegible] sur Java. On vit apparaître alors le long de la P [illegible] septentrionale de l'île, à Bantam, à Chéribon, à Demak, [illegible] à Ngampel et dans d'autres endroits intermédiaires, des [illegible] Ghiri, reliés ensemble par des rapports religieux mais pour le [illegible] empires indépendants l'un de l'autre. A mesure que l'Islâm vit grandir son influence, quelques princes spirituels s'élevèrent au-dessus des autres et s'emparèrent du domaine de ces derniers; c'est ainsi que Bantam finit par devenir le plus puissant empire pour l'occident, Demak pour le centre, Ghiri pour l'orient. Eh bien, il est probable que les empires hindous auront suivi la même marche naturelle, et que quelques-uns d'entre eux auront étendu leur pouvoir et englobé plus ou moins les petits royaumes, jusqu'à ce que nous y trouvions enfin trois grands empires: un pour l'occident, un autre pour le centre, un troisième pour l'orient [2]).

Le caractère religieux des ruines et des statues semble prouver

---

1) Voyez la réflexion précédente. (L.)

2) L'existence de trois grandes empires hindous n'est encore qu'une simple conjecture et ne sera pas autre chose avant que des données authentiques nous aient confirmé la chose. Il est vrai que le caractère exclusivement bouddhiste des temples dont nous trouvons les restes dans le centre de Java, plaide en faveur de cette hypothèse, mais ce qui l'affaiblit, c'est que des limites très nettes semblent diviser la population de Java en deux grandes fractions, les Javanais proprement dits dans la partie orientale, et les Soundanais dans la partie occidentale de l'île. Mais pourquoi, demandons-nous, le même grand empire hindou ne peut-il pas avoir vu fleurir en même temps le culte de Brahma et celui de Bouddha? Pourquoi le Bouddhisme ne peut-il pas avoir dominé plus spécialement dans une partie de l'empire, le Çivaïsme dans les autres contrées? Voilà ce que rien ne nous empêche d'admettre; voilà du moins une supposition dont rien n'a montré encore l'impossibilité. (L.)

ssez clairement que ces empires ont existé pendant très ıs isolément et indépendamment l'un de l'autre. Car si ıractère Brahmane prédomine dans les ruines et dans les ıages de l'orient et de l'occident de Java, le centre de l'île en contient beaucoup et de fort remarquables dont le caractère est évidemment bouddhiste.

C'est le propre d'un empire de chercher à s'étendre et à augmenter son pouvoir. C'est là une loi même de son existence. La lutte s'engage, le vainqueur devient le puissant dominateur de contrées qui avaient eu autrefois chacune son prince. C'est ce que nous rappelle l'histoire des grandes dynasties et des grands empires, entre autres aussi de ceux qui se sont établis et étendus à Java sous l'influence de l'Islâm. Car les différents empires du centre et de l'orient de Java ont fini par se dissoudre dans l'empire de Demak, devenu plus tard l'empire de Mataram. C'est de la même manière que Bantam a étendu son pouvoir sur la partie occidentale de l'île, où Mataram aurait pu établir assez difficilement sa domination, du moins d'une manière durable; la nature du sol lui opposait trop d'obstacles.

Il faut attribuer à des raisons tout à fait semblables les progrès que la domination d'un prince hindou a faits autrefois dans les pays et dans les anciens empires du centre et de l'orient de Java. Nous savons du moins assez du dernier empire hindou de Modjopâhit pour l'admettre avec certitude. Cet empire paraît avoir été trop redouté au dehors pour que nous n'admettions pas qu'il ait étendu son pouvoir sur la plus grande partie de Java. L'occident de l'île en a-t-il aussi fait partie? Ce n'est pas probable; dans tout les cas il n'en a sans doute pas fait partie pour très longtemps, et encore plutôt de nom que de fait.

Après avoir décrit ainsi en traits généraux la marche probable des empires hindous à Java, nous tâcherons, pour autant que les sources le permettent, de rechercher l'ancienne histoire des empires du centre de Jâva, donc aussi de celui dont Bôrô-Boudour fut un jour le siége principal.

Ici les circonstances nous sont moins favorables que pour la partie orientale et la partie occidentale de l'île; car on n'a

pas découvert jusqu'ici des dates anciennes sur les monuments du centre de Java. On a trouvé sur le versant septentrional du Merapi trois pierres avec des inscriptions, dont le contenu n'a pu être déchiffré à l'exception de trois dates; mais ces dates sont les années 1260, 1262 et 1371 de la chronologie de Saka, (1338, 1340 et 1449 après J. C.), donc des années de la première moitié du quatorzième et du quinzième siècle [1]. Les ruines de Soukou nous donnent les années 1318, 1338, 1362 et 1368 de Saka (1396, 1417, 1440 et 1445 après J. C.), c'est-à-dire des années du commencement et du milieu du quinzième siècle de notre ère. On a trouvé plusieurs pierres pourvues d'inscriptions dans la Régence de Temangong, Résidence Kedou; ces pierres ont été transportées en partie dans la capitale, tandis qu'une partie se trouve encore à Temangong.

M. Hartman a pris copie de quelques-unes de ces pierres et a envoyé ces copies à la Société de Batavia; mais ces copies ne sont pas assez exactes pour être déchiffrées. On a trouvé des dates chronologiques sur deux d'entre elles; ce sont probablement les années 1046 (1124 après J. C.) et 1085 (1163 après J. C.); la première est peut-être un peu plus ancienne.

Voilà sans doute une récolte assez maigre et qui ne nous fournit rien qui se rapporte à Bôrô-Boudour et aux temples considérables des environs. Il est inutile sans doute de faire observer que Bôrô-Boudour et les autres temples remontent à une époque bien plus ancienne que ces dates.

Si les dates précises nous font défaut, si les Javanais ne nous transmettent sur Bôrô-Boudour que les histoires de pure fiction et d'origine très récente que nous avons mentionnées plus haut, — alors il est clair que nous nous voyons réduits aux ruines ellesmêmes pour trouver l'époque probable de la construction.

Mais ce silence même que gardent les Babads sur des empires dont Bôrô-Boudour et Prambanan furent en Java les résidences, n'est-il pas significatif, surtout quand nous nous rappe-

---

1) *Tijdschr. v. Taal-, land- en Volkenk. v. h. Bat. Genootsch.* Année I, livr. 2, p. 10.

lons qu'ils parlent de Daha, de Djenggala, l'un et l'autre déjà si anciens? N'est-il pas remarquable que, toutes les fois que dans un récit il est fait mention de ces édifices, leur fondation se trouve ramenée aux temps les plus reculés, au point qu'elle remonte au commencement de la chronologie javanaise, au personnage mythique d'Adji Saka lui-même? Tout cela n'est-il pas une preuve évidente de l'ancienneté de ces empires? Et ne faut-il pas en conclure que le pouvoir et le prestige des empires dont ces édifices étaient les principaux temples, avaient passé tout à fait ou en grande partie, lorsque Padjadjâran, Daha et Djenggala florissaient encore? N'oublions pas non plus que des constructions dans le genre de Bôrô-Boudour et de celles de Prambanan ne sont pas seulement des monuments de la grandeur du pouvoir et de l'étendue des domaines des princes; ce qu'ils prouvent avec non moins d'évidence, c'est qu'il a fallu un long espace de temps pour les construire et pour les achever.

Il est aussi hors de doute que depuis la première arrivée des Hindous des colonies se sont établies dans le centre, tout comme dans l'occident et dans l'orient de Java; que ces colonies ont constitué des empires, dont le pouvoir et le nombre se sont accrus peu à peu et qui se sont élevés à un certain degré d'influence et de prestige. Les nombreux débris de constructions, beaucoup plus nombreux et plus importants que ceux de la partie orientale de Java, nous montrent aussi qu'il y a eu des résidences différentes.

Tout cela doit nous engager tout naturellement à attribuer une origine très ancienne à quelques-uns de ces édifices. Et quoi de plus naturel que de compter Bôrô-Boudour dans ce nombre? Nous pouvons poser en règle générale pour l'appréciation de l'antiquité d'un temple dans l'Inde ou à Java, que, plus la construction et la sculpture sont parfaites, plus le caractère du temple est pur et sans mélange, plus aussi il est permis de lui attribuer une origine ancienne.

Eh bien, nous avons trouvé que Bôrô-Boudour n'est pas seulement le monument hindou le plus complet, le plus beau et le mieux travaillé de toute l'île, mais encore que le culte boud-

pas découvert jusqu'ici des dates anciennes sur les monuments du centre de Java. On a trouvé sur le versant septentrional du Merapi trois pierres avec des inscriptions, dont le contenu n'a pu être déchiffré à l'exception de trois dates; mais ces dates sont les années 1260, 1262 et 1371 de la chronologie de Saka, (1338, 1340 et 1449 après J. C.), donc des années de la première moitié du quatorzième et du quinzième siècle [1]. Les ruines de Soukou nous donnent les années 1318, 1338, 1362 et 1368 de Saka (1396, 1417, 1440 et 1445 après J. C.), c'est-à-dire des années du commencement et du milieu du quinzième siècle de notre ère. On a trouvé plusieurs pierres pourvues d'inscriptions dans la Régence de Temangong, Résidence Kedou; ces pierres ont été transportées en partie dans la capitale, tandis qu'une partie se trouve encore à Temangong.

M. Hartman a pris copie de quelques-unes de ces pierres et a envoyé ces copies à la Société de Batavia; mais ces copies ne sont pas assez exactes pour être déchiffrées. On a trouvé des dates chronologiques sur deux d'entre elles; ce sont probablement les années 1046 (1124 après J. C.) et 1085 (1163 après J. C.); la première est peut-être un peu plus ancienne.

Voilà sans doute une récolte assez maigre et qui ne nous fournit rien qui se rapporte à Bôrô-Boudour et aux temples considérables des environs. Il est inutile sans doute de faire observer que Bôrô-Boudour et les autres temples remontent à une époque bien plus ancienne que ces dates.

Si les dates précises nous font défaut, si les Javanais ne nous transmettent sur Bôrô-Boudour que les histoires de pure fiction et d'origine très récente que nous avons mentionnées plus haut, — alors il est clair que nous nous voyons réduits aux ruines elles-mêmes pour trouver l'époque probable de la construction.

Mais ce silence même que gardent les Babads sur des empires dont Bôrô-Boudour et Prambanan furent en Java les résidences, n'est-il pas significatif, surtout quand nous nous rappe-

---

1) *Tijdschr. v. Taal-, land- en Volkenk. v. h. Bat. Genootsch.* Année I, livr. 2, p. 10.

lons qu'ils parlent de Daha, de Djenggala, l'un et l'autre déjà si anciens? N'est-il pas remarquable que, toutes les fois que dans un récit il est fait mention de ces édifices, leur fondation se trouve ramenée aux temps les plus reculés, au point qu'elle remonte au commencement de la chronologie javanaise, au personnage mythique d'Adji Saka lui-même? Tout cela n'est-il pas une preuve évidente de l'ancienneté de ces empires? Et ne faut-il pas en conclure que le pouvoir et le prestige des empires dont ces édifices étaient les principaux temples, avaient passé tout à fait ou en grande partie, lorsque Padjadjâran, Daha et Djenggala florissaient encore? N'oublions pas non plus que des constructions dans le genre de Bôrô-Boudour et de celles de Prambanan ne sont pas seulement des monuments de la grandeur du pouvoir et de l'étendue des domaines des princes; ce qu'ils prouvent avec non moins d'évidence, c'est qu'il a fallu un long espace de temps pour les construire et pour les achever.

Il est aussi hors de doute que depuis la première arrivée des Hindous des colonies se sont établies dans le centre, tout comme dans l'occident et dans l'orient de Java; que ces colonies ont constitué des empires, dont le pouvoir et le nombre se sont accrus peu à peu et qui se sont élevés à un certain degré d'influence et de prestige. Les nombreux débris de constructions, beaucoup plus nombreux et plus importants que ceux de la partie orientale de Java, nous montrent aussi qu'il y a eu des résidences différentes.

Tout cela doit nous engager tout naturellement à attribuer une origine très ancienne à quelques-uns de ces édifices. Et quoi de plus naturel que de compter Bôrô-Boudour dans ce nombre? Nous pouvons poser en règle générale pour l'appréciation de l'antiquité d'un temple dans l'Inde ou à Java, que, plus la construction et la sculpture sont parfaites, plus le caractère dû temple est pur et sans mélange, plus aussi il est permis de lui attribuer une origine ancienne.

Eh bien, nous avons trouvé que Bôrô-Boudour n'est pas seulement le monument hindou le plus complet, le plus beau et le mieux travaillé de toute l'île, mais encore que le culte boud-

dhiste dont il est l'expression est plus original, plus pur et plus simple que tout ce que nous rencontrons dans ce même genre, tandis que nulle part ailleurs on ne trouve des images qui rendent plus purement le type hindou-caucasien que celles des basreliefs de Bôrô-Boudour. N'oublions pas non plus que des négociants arabes sont venus de très bonne heure déjà sur les côtes de Java, qu'ils s'y sont établis avec leur religion et qu'ils ont diminué le prestige de l'ancien culte; ajoutons encore que le Bouddhisme s'est déjà corrompu aux Indes dès les premiers siècles de notre ère et qu'il s'est retiré surtout dans l'intérieur du nord et vers la partie occidentale de l'Inde.

Nous croyons ainsi pouvoir admettre que la construction de Bôrô-Boudour et l'âge d'or de l'empire de ce nom tombent au neuvième, peut-être même au huitième siècle après J. C.

La partie centrale de Java possède aussi beaucoup de ruines de temples brahmanes. Ces ruines témoignent aussi bien en faveur de l'existence d'un empire de princes Brahmanes que Bôrô-Boudour nous permet de conclure à l'existence d'empires bouddhistes. Fa Hian nous apprend que les Brahmanes, se trouvaient déjà en grand nombre à Java au commencement du cinquième siècle et qu'à cette époque il n'y avait pas encore de Bouddhistes.

D'après lui les Brahmanes y exerçaient donc déjà un assez grand pouvoir avant l'arrivée des Bouddhistes. Mais ce pouvoir s'étendait-il sur l'île tout entière? Les Brahmanes avaient-ils pénétré dans l'intérieur du pays?

Faudra-t-il admettre que les Bouddhistes y aient trouvé un empire brahmane, qu'ils aient conquis cet empire et qu'ils aient fondé leur empire à la place du premier?

Cela est possible en effet; mais nous ne saurions rien en dire avec certitude. Ce qui me paraît résulter avec évidence des temples et des images qui nous sont restés, c'est qu'il n'y a pas eu de guerres religieuses entre les différentes sectes. Car les temples n'en portent pas de traces, et les images des différentes sectes que nous possédons encore excluent cette idée. Notons encore que les Brahmanes ont habité plutôt les contrées montag-

neuses, tandis que les Bouddhistes ont recherché la plaine; que les Bouddhistes y ont régné plus longtemps, qu'ils ont été plus puissants et qu'ils ont eu de plus nombreuses relations avec la mère-patrie que les Brahmanes.

Nous pouvons admettre que le Bouddhisme de Bôrô-Boudour et du centre de Java a exercé son influence dans l'est et dans l'ouest de l'île. Cela paraît ressortir des manuscripts de Bandong et des statues qui ont été trouvées dans la partie orientale de l'île de Java.

Il est également probable que le Çivaïsme de l'est a exercé son influence sur la partie centrale de Java; témoin le Çivaïsme de Soukou et les dates chronologiques assez récentes qu'on y a trouvées sur les inscriptions. Les temples d'Ounarang, construits en wadas [1]), ainsi que le Çiva avec ses images environnantes de pierre calcaire, qui se trouve sur le plateau de Soro Ghedok, appartiennent probablement à une époque postérieure, tandis que les temples çivaïtes du Djeng en trachyte et d'autres temples du centre de Java sont probablement plus anciens.

Mais il faut abréger, et surtout ne pas trop nous jeter dans des conjectures et des suppositions.

L'empire de Bôrô-Boudour finit par succomber. Il faut admettre que cette chute eut lieu environ vers la fin du dixième siècle. Car — pour revenir à ce que nous avons déjà observé plus haut — les Babads gardent le silence sur Bôrô-Boudour et sur d'autres empires qui existaient probablement encore dans le centre de Java, tandis qu'ils nous donnent les noms d'empires et de princes de l'est et de l'ouest qui remontent à un âge très reculé; d'où nous pouvons conclure que le pouvoir de Bôrô-Boudour avait déjà disparu à cette époque. Rappelons encore que Bôrô-Boudour et ses bas-reliefs nous donnent un type hindou-caucasien très parfait, un Bouddhisme très pur, ce qui nous engage à faire remonter la construction du temple à des siècles aussi reculés, et ce qui, en rapport avec ce que nous savons des révolutions et des changements politiques que les pays de

1) Une espèce de pierre.

dhiste dont il est l'expre[illegible], nous défend d'attribuer à l'em-
simple que tout c[illegible] durée plus longue qu'à d'autres états.
tandis que nulle [illegible] d'or du Bouddhisme à Java ait passé
dent plus pur[illegible] Boro-Boudour. Cependant le Bouddhisme doit
reliefs de [illegible] pendant longtemps encore; nous n'en voulons pour
ciants [illegible] manuscripts bouddhistes trouvés sur le Merapi et
de J[illegible] les images de Bouddha bien conservées qu'on trouve
dir[illegible] aujourd'hui encore dans plusieurs endroits de Java, et le nom
[illegible] d'Agama Bouddha, que les Javanais donnent toujours encore aujourd'hui à leur ancienne religion. Il y a d'ailleurs d'autres témoins encore, dont nous devons la connaissance au docteur Friederich. Ce savant déchiffra sur une plaque de cuivre de l'an 1216 de Saka (1294 après J. C.) que Raffles nous a fait connaître dans son ouvrage connu, le nom d'un prince, appelé seigneur de toute l'île de Java (ce qui est probablement une hyperbole orientale), et descendant de Dharma; or Dharma est un mot bouddhiste qui signifie la loi de Bouddha ou bien l'un des trois Bouddhas de la trimourti bouddhiste. Il trouva encore sur une statue d'origine incertaine (qui tient un glaive à la main et qui par l'attitude du corps et par celle des jambes et des pieds montre le type du Bouddha, probablement l'image d'un prince) à côté de la date chronologique, l'an 1265 de Saka (1343 après J. C.), le nom d'un prince Soudhadhih, fils d'Haraditjadharma et la mention du culte de Bhagavat, un des noms du Bouddha [1]).

---

1) Voyez une communication du docteur Friederich sur l'image que Brumund a en vue, dans les *Verslagen en Mededeelingen der Koninklijke Akademie van Wetenschappen, Afd. Letterkunde (Rapports de l'Académie royale des sciences, section Littérature &c.)* Vol. VII. pages 262—267. La statue en question avait été envoyée naguère dans les Pays-Bas avec deux autres images par M. N. Engelhardt, Gouverneur du nord-est de Java; elle a eu pendant longtemps sa place devant la maison de Madame Veuve Servatius à Zuidlaren, village dans la province de Drenthe; après la mort de Madame Servatius les héritiers la vendirent à M. Boer, le propriétaire du Bazar à la Haye, où en 1861 elle a été achetée pour les Musées royaux de Berlin. L'Institut royal neerlandais avait eu soin en 1828 de faire lithographier les inscriptions, en chargeant M. Westendorp de surveiller ce travail: cependant il n'a été tiré de ces lithographies que peu d'exemplaires, qui ont été répandus dans un cercle très restreint. M. le professor Lassen à Bonn en a donné, d'après un de ces exemplaires, une traduction, qu'on trouve dans le IVe Vol. de son *Indische Alterthumskunde* page 464, note 3, et qu'il a rectifiée page 985 d'après des communications de M. Friederich. Après que

Ces différentes données nous font admettre que le Bouddhisme a continué à fleurir dans l'île de Java à côté du culte de Çiva et de sa famille jusqu'aux derniers temps de l'Hindouïsme.

Il nous reste encore à parler des causes qui ont amené la fondation et la décadence de Bôrô-Boudour, ainsi que des circonstances qui ont accompagné ces événements.

Fa Hian [1]) nous raconte, comme nous avons déjà eu l'occasion de le dire, qu'à l'époque où il se trouvait à Java, c'est-à-dire au commencement du cinquième siècle, les Brahmanes y étaient très nombreux, mais que la loi de Bouddha n'y comptait pas encore d'adhérents. Il est possible que ce qu'il nous raconte ait été vrai de l'île tout entière, mais il est fort possible aussi que des Bouddhistes fussent déjà établis alors dans d'autres parties de Java. Il est permis de demander, si Fa Hian a pu obtenir des renseignements aussi exacts sur l'état religieux de tout le pays, et si nous avons le droit de mettre une confiance absolue dans ses rapports et d'attribuer ici une grande portée à ses affirmations. N'est-il pas possible que les Brahmanes auxquels il a emprunté ces récits, mais qui devaient être jaloux des Bouddhistes, aient voulu lui cacher la vérité. Il nous parle de l'esprit hostile qui les animait à l'égard des Bouddhistes. Nous n'en voulons pour preuve que le récit de la tempête qu'il eut à traverser avec les Brahmanes qui l'avaient accompagné dans son voyage à Java. Ceux-ci proposèrent au capitaine du navire de l'abandonner, lui, Fa Hian, quelque part sur la côte inhabitée d'une île, voyant en lui, le Bouddhiste, la cause du désastre [2]).

Ce qui nous fait douter en outre de l'exactitude de ce que nous dit Fa Hian, c'est le fait que le troisième grand Synode

---

celui-ci eut l'occasion de vérifier l'exactitude de l'inscription sur la statue elle-même, il en a donné une traduction ultérieure dans un travail dont le contenu a été communiqué en résumé dans la séance mentionnée plus haut de l'Académie Royale. D'après cette inscription Soudhadhih avait érigé ou consacré en 1265 dans le pays de Djava (Java) la statue de Mandjouçri, le fondateur et le prédicateur de la doctrine d'Adibouddha, en Djinalâjapoura (la ville de l'endroit de Bouddha, une ville ou un groupe de temples bouddhistes?) (L.)

1) *The Pelgrimage of Fa Hian*, Calcutta 1848. p. 359.

2) *The Pelgrimage of Fa Hian*, même endroit.

des Bouddhistes, celui qui se réunit sous Açoka (en 264 av. J. C.) prit déjà la résolution de faire annoncer et de répandre la doctrine du Bouddha dans des pays étrangers [1]), et que l'année suivante Mahendra, fils d'Açoka, l'introduisit de force dans la population de Ceylan [2]). Il est bien sûr d'ailleurs que les rapports de l'Inde avec l'archipel indien remontent jusqu'avant le commencement de l'ère chrétienne. Un des savants qui connaissent le mieux le Bouddhisme et qui méritent le plus de confiance, M. le professeur Wilson, directeur de la Société Royale Anglaise Asiatique, nous assure également que les quatre ou cinq premiers siècles après J. C. constituent la période pendant laquelle la doctrine du Bouddha a été répandue et protégée avec le plus de succès par plusieurs Radjas, surtout dans le nord et dans l'ouest du pays [3]).

Or, s'il est vrai que le troisième synode résolut déjà de répandre le Bouddhisme à l'étranger, que la propagande était déjà si grande à cette époque dans l'île de Ceylan; s'il est vrai qu'une religion s'étend surtout au temps où la souche originale en est encore forte et florissante, — alors il est évident que nous ne saurions mettre une confiance absolue dans le récit de Fa Hian, et il faudra bien admettre que des prédicateurs bouddhistes étaient venus dans certaines parties de Java plus tôt qu'il ne croit. Nous obtenons ainsi une période assez longue avant la fondation de Bôrô-Boudour, pendant laquelle les Bouddhistes ont pu s'établir sur les côtes de Java et s'étendre dans l'intérieur du pays, pour arriver sur le beau plateau de Kedou à une telle puissance qu'ils ont pu y construire un édifice comme Bôrô-Boudour [4]).

---

1) Lassen, *Handbuch der Indischen Alterthumskunde* Vol. II p. 230.

2) Lassen, l. c. p. 247.

3) *Journal of the Royal Asiatic Society*, Vol. XVI. 1856; *on Buddha and Buddhism by* Prof. Wilson p. 252.

4) Ce qui doit contribuer à nous faire admettre que le Bouddhisme s'est établi de très bonne heure dans l'île de Java, c'est une donnée que nous trouvons sur quatre inscriptions, dont trois proviennent de Sumâtra, la quatrième de Java, et qui parlent toutes d'un prince Aditjadharma, roi d'un grand empire dans cette île; l'une de ces inscriptions porte l'an 578 de Saka (636 après J. C.); une autre nous apprend que le prince, après avoir vaincu à Java l'armée de Çivaraga, avait fait construire un

Ce qui nous paraît ressortir assez clairement des bas-reliefs de Bôrô-Boudour, c'est qu'un grand nombre d'Hindous s'étaient déjà établis dans ces contrées à l'époque de la construction du monument, et que l'art et la culture de ce peuple ont dû exercer une grande influence sur la population primitive. En effet, nous n'y trouvons pas des types javanais, nous n'y voyons pas d'images et d'objets provenant d'un peuple barbare; bien au contraire, nous y trouvons des formes hindou-caucasiennes, plusieurs objets divers d'art et de goût dont la forme a été reproduite par des sculpteurs très habiles, par de véritables maîtres.

Ce qui a transféré la religion de l'Hindostan à Java, ce n'est pas la guerre, ce ne sont pas les conquêtes, c'est le commerce et la navigation. C'est le commerce qui a provoqué les grandes entreprises, les longs voyages en vue de relations nouvelles. C'est le commerce qui a engagé les Brahmanes et les Bouddhistes à quitter leurs ports, pour naviguer vers la presqu'île au delà

---

magnifique palais dans la ville de Djinalâjapoura, située dans le domaine qu'il possédait dans cette île. Le nom du prince vaincu démontre clairement qu'il était un adorateur de Çiva; les inscriptions nous apprennent qu'Aditjadharma, sans être un adversaire du Brahmanisme et de ses sectes, a favorisé cependant avec ardeur la doctrine du Bouddha, et qu'il avait rempli son empire de cloîtres, ou bien, comme il s'exprime, qu'il avait fait de la terre un grand cloître. Ceci ressort d'ailleurs aussi du nom de la ville qu'il possédait dans son domaine javanais, le nom de Djinalâjapoura, ce qui veut dire *la ville du séjour de Djina (ou Bouddha)*. Il est impossible de préciser l'endroit où il faut chercher cette ville; et il n'est pas plus facile de dire s'il faut chercher le domaine qu'Aditjadharma possédait à Java soit dans le nord-ouest de l'île, soit dans le midi et au centre. Jusqu'ici on n'a pas trouvé des ruines ou des traces de constructions grandioses aussi anciennes dans le nord-ouest.

Mais quelle raison y a-t-il au fond de chercher de préférence ce domaine au nord-ouest? D'après les annales de Java ce fut Brawidjaja de Kalinga qui fonda l'empire de Mendang Kamoulan à Java, l'an 525 de Saka (603 après J. C.); ce prince était arrivé avec sa flotte sur la côte occidentale de l'île; bientôt l'état insalubre de cette contrée l'avait obligé de continuer son voyage vers de la côte méridionale, où il trouva une meilleure contrée dans le Mataram de nos jours. Et maintenant nous demandons: serait-il probable que, un demi-siècle plus tard, Aditjadharma n'eût pas eu en son pouvoir cette partie du centre de Java? Il faut en convenir, le nom de Djinalâjapoura était un nom très convenable pour l'endroit, où, à en juger par Bôrô-Boudour et les autres constructions des environs, il y a eu réellement une ville de temples bouddhistes. Comparez sur ces inscriptions le travail de Friederich, *Over inscriptiën van Java en Sumatra (les inscriptions de Java et de Sumatra)*, Vol. XXVIII des *Mémoires de la Société dite Bataviaasch Genootschap*, et tiré à part à un certain nombre d'exemplaires. (L.)

du Gange, vers l'archipel et vers l'île de Java. Le négociant indien est un homme d'une tout autre trempe que le négociant européen. Celui-ci est toujours pressé de retourner dans sa patrie et dans sa famille. L'homme d'orient prolonge son séjour, arrive facilement à se fixer, prend une femme du pays et se résout sans peine à ne plus revoir sa patrie. Il se joint à la population et lui fait part de quelques éléments de sa langue, de sa religion, de ses moeurs et de ses coutumes. S'il est supérieur à la population de la contrée qu'il visite, celle-ci sentira son infériorité et empruntera facilement une foule de choses à l'étranger. Et voilà le premier pas dans une voie nouvelle, voilà le commencement d'un nouveau genre de vie, d'une nouvelle forme de développement, réalisée sans que la population elle-même s'en soit aperçue.

C'est ce contact intime de l'étranger avec la population indigène, joint à la supériorité de l'étranger, qui explique aussi bien la conversion facile des Javanais au Mohamétisme à une époque postérieure que la conversion au Bouddhisme et au Brahmanisme dans les anciens temps. Les étrangers débarquaient comme des négociants, mais ne tardaient pas à devenir des amis intimes et des parents. La supériorité de leur culture et d'autres moyens, choisis avec beaucoup de tact et appliqués avec beaucoup de jugement, devaient concourir pour leur donner un pouvoir et une influence qui augmentaient toujours. Ils s'élevaient ainsi au rang de prêtres vénérés et groupaient autour d'eux un cercle d'adhérents qui s'étendait toujours plus. Ils s'entendaient à gagner la faveur des princes du pays, s'appelaient volontiers leurs très humbles sujets et serviteurs, et obtenaient ainsi toujours plus de liberté pour leur religion; plus tard ils se voyaient élevés au rang de vassaux des princes et mis en possession d'un petit domaine particulier avec sa population. Ils savaient profiter ainsi de toute occasion pour s'élever et pour augmenter leur pouvoir. Ils recevaient toujours du renfort de la mère-patrie et voyaient s'accroître le nombre de leurs adeptes secrets et avoués. Après avoir été les vassaux du prince ils devinrent leurs alliés et finissaient par obtenir un domaine indépendant sur la côte. Cette

indépendance conquise, ils ne devaient pas tarder à devenir les ennemis de leurs anciens maîtres, du moins à les combattre pour défendre leur foi religieuse. Pour plusieurs cette guerre se terminait par une victoire, et la chute du pouvoir ennemi, amenant la chute de l'ancienne religion, leur permettait d'élever sans peine leurs trônes et leurs temples sur les ruines de ces empires déchus.

C'étaient à l'origine des négociants, des prêtres et des colons proprement dits qui partirent de l'Inde pour s'établir à Java. Depuis que de puissantes principautés hindoues y avaient été fondées, ces colonies s'accrurent d'un grand nombre d'artistes et d'autres hommes de rang divers, que dut attirer une si riante contrée, où plusieurs de leurs compatriotes menaient une vie douce et facile; de cette manière les moeurs, les coutumes et la culture de la mère-patrie furent transportées peu à peu sur le sol étranger. Le Babad parle d'un prince javanais, Dewa Kesouma, qui envoya ses enfants, quatre fils et une fille, dans l'Inde pour y être élevés, surtout aussi dans la religion; son fils aîné y épousa la fille d'un prince puissant. Ils retournèrent plus tard sur trois grands navires et emmenèrent des artistes, des soldats et plusieurs produits du pays. Ce qui nous permet de nous faire des anciennes relations de l'Hindostan avec le Java d'autrefois l'idée qu'on vient de lire, c'est que les édifices, la langue et l'ancienne religion de l'île en portent les traces évidentes et qu'aujourd'hui encore les coutumes et les moeurs ont un caractère hindou très prononcé [1]).

Quelques-uns parlent d'un événement qui aurait donné lieu à la construction de Bôrô-Boudour, qui aurait exercé du moins sur cette oeuvre une influence importante, à savoir une guerre religieuse qui aurait éclaté entre les fidèles de Tjandi Sewou et ceux de Tjandi Loro-djongrang, les temples grandioses dont les restes se trouvent encore à Prambanan; cette guerre se serait terminée après des luttes réitérées et sanglantes par la destruc-

---

1) Nous avons reproduit jusqu'ici presque verbalement les observations de Brumund. Ce qui suit n'est plus aussi fidèlement copié; nous avons dû nous permettre quelques modifications, que l'auteur aurait voulu y introduire peut-être lui-même, et qui, après tout, ne changent rien au fond même de sa pensée. (L.).

tion réciproque de temples et d'images, ce qui aurait amené enfin les hommes de Sewou à construire le Bôrô-Boudour. Nous n'attribuons pas la moindre valeur à ce récit; avant d'admettre une guerre religieuse de ce genre entre les fidèles de deux temples tellement rapprochés l'un de l'autre, il faudrait d'abord des preuves très concluantes; et lors même qu'on aurait ces preuves, il faudrait démontrer que la construction d'un nouvel édifice aussi grandiose et aussi riche que Bôrô-Boudour a pu en être la conséquence [1]). Mais il y a plus; si ces temples avaient été détruits dans une guerre religieuse, ils présenteraient un tout autre aspect; ils porteraient les traces évidentes d'une destruction violente; il faudrait y retrouver des coups d'épée et de hache. Il est vrai qu'on en trouve parmi les statues et les images auxquelles manquent aujourd'hui le nez, la tête, un bras ou un autre membre, ou qui présentent d'autres mutilations encore; mais ce n'est pas encore raison de croire à une destruction préméditée et générale, comme le voudrait l'hypothèse mentionnée par Brumund. On a trouvé dans ces édifices ou aux environs, assez d'images qui nous montrent une figure intacte et qui n'ont pas du tout l'air d'avoir été dans une guerre religieuse les objets d'attaques violentes de la part d'iconoclastes hindous.

M. Wilsen [2]) suit une autre méthode pour expliquer la décadence et la destruction de Bôrô-Boudour. Ce savant croit devoir en chercher surtout les causes dans la guerre que les Mahométans ont faite aux princes hindous, et dans la violence qui doit avoir caractérisé les attaques de ces fanatiques contre les monuments et les sanctuaires des anciens cultes païens. Cependant, d'après lui, non seulement les fidèles de l'Islâm, mais les Bouddhistes eux-mêmes ont porté une main sacrilége sur l'édifice.

---

1) Nous croyons devoir admettre plutôt une relation amicale entre les différentes parties de la population qui voyait les deux temples de Sewou et de Loro-djongrang s'élever dans son domaine; nous aimerions attribuer ainsi la décadence des deux temples à des causes identiques, à savoir à la décadence de l'empire hindou dont ils faisaient partie et du culte auquel ils étaient consacrés. Peut-être ont-ils existé longtemps à côté de Bôrô-Boudour et ont ils partagé le sort de ce dernier édifice. (L).

2) *Bôrô-Boedoer*, dans la Revue: *Tijdschrift voor Ind. T'aal- Land- en Volkenkunde.* Batavia. Vol. I. p. 262 suiv.

Plusieurs statues portent la trace de mutilations faites à dessein, et il y a des bas-reliefs, dont les principaux personnages ont subi le même sort. Voilà ce qui peut fort bien avoir été l'oeuvre des fanatiques de la religion du prophète. Mais ce qui a frappé l'attention de M. Wilsen, c'est qu'un ornement assez insignifiant, qu'on trouvait sur tous les quatre murs d'enceinte des différentes galeries, au-dessus de la corniche, et qui se composait de deux pièces placées l'une au-dessus de l'autre et fixées dans la corniche par une queue d'aronde, avait été brisé et avait disparu presque partout [1]), tandis que des centaines de ces fragments couvraient le sol à quelque distance et au pied de la colline.

De même les petites tourelles en forme de cloche qui s'élèvent sur les galeries, et les faîtes ou pommes, qu'il appelle des boutons, ont disparu à peu près tous. Que sont devenus ces milliers d'ornements? Et pour autant qu'ils n'ont pas disparu, comment sont-ils arrivés dans les endroits où ils se trouvent actuellement?

M. Wilsen pense que les Bouddhistes, repoussés par les Musulmans vainqueurs jusque dans Bôrô-Boudour, poursuivis dans ce dernier refuge de galerie en galerie, ne sachant plus comment se défendre, ont transformé en projectiles des ornements d'architecture, qu'ils pouvaient arracher ou briser sans peine: „Battus et repoussés", dit-il „les Bouddhistes se voient enfin environnés et menacés de près à Bôrô-Boudour. Le monument a été transformé en forteresse. Mais rien n'arrête les Moslems, ni la sainteté du lieu, ni le désespoir des défenseurs. Leurs sombres cris de guerre, les cris fanatiques d'Allah! retentissent dans l'air, et les zélotes au turban montent à l'assaut de Bôrô-Boudour. Les Bouddhistes aux abois portent la main aux antéfixes des corniches, aux cloches et aux autres ornements, les arrachent, et les lancent sur les agresseurs. En vain! Ceux-ci montent de galerie en galerie. Les cadavres de Bouddhistes s'entassent les uns sur les autres; les derniers tombent

1) M. Wilsen entend probablement parler ici des antéfixes, dont nous avons parlé plus haut dans la description de l'édifice; Voyez Pl. XIII n°. 6. (L).

sur les terrasses circulaires, et le croissant planté sur le sommet de Bôrô-Boudour regarde en triomphe les environs et semble défier les Bouddhas par ses sarcasmes".

Il est possible que les dernières luttes de l'Hindouisme à Java aient provoqué des scènes de ce genre; mais cela est loin d'être certain, et il est plus probable à notre sens que l'établissement des empires musulmans et la chute du Bouddhisme devant l'Islâm auront suivi une marche plus simple et plus régulière. Le travail caché, presque imperceptible des hadjis et des prêtres avait augmenté sans doute peu à peu le nombre d'adeptes et de confesseurs de la religion de Mohammet, et avait diminué considérablement le zèle religieux des habitants, supposé que ce zèle ait jamais été très ardent. Peut-être des dissensions intérieures et d'autres événements avaient-ils déjà contribué auparavant à diminuer la vénération des fidèles pour l'antique et célèbre sanctuaire consacré à la mémoire du maître. Le pouvoir de l'ancien empire était tombé, et avec ce pouvoir le prestige du culte. Ce qui est certain au moins, c'est que la construction de Bôrô-Boudour n'était pas encore entièrement achevée, lorsque le sanctuaire a commencé à déchoir et à être abandonné des fidèles. Nou trouvons, en effet, un assez grand nombre de gargouilles et de têtes de lion qui n'ont été qu'ébauchées et qui semblent attendre toujours encore le ciseau des sculpteurs; il faut en dire autant de plusieurs pilastres ainsi que des arabesques et des ornements qui séparaient les compartiments des grands bas-reliefs les uns des autres dans quelques endroits de la galerie inférieure; ces quelques objets inachevés prouvent abondamment que, bien avant la conquête des Musulmans, l'enthousiasme et l'intérêt des fidèles pour l'ornementation et pour l'entretien du monument magnifique avaient diminué, ou avaient peut-être entièrement disparu. Le temps n'était plus où chaque ornement passait pour une oeuvre méritoire par laquelle on croyait s'assurer le bonheur à venir.

S'il était vrai que des iconoclastes ivres de fanatisme eussent porté une main sacrilége sur le sanctuaire, il est évident, comme nous avons déjà observé, que les images, les bas-reliefs, les arabesques,

les dentelures et autres ornements n'auraient pas été conservés dans l'état où on les a retrouvés au commencement de notre siècle, et où le plupart sont encore. On ne trouve pas de vestiges d'une destruction préméditée, et lors même qu'on en trouverait, il faudrait hésiter à y voir l'oeuvre de l'intolérance religieuse et de luttes entre différentes sectes. Car nous savons que sur le continent de l'Inde des luttes de plusieurs siècles ont divisé les Brahmanes et les Bouddhistes; les derniers surtout ont été persécutés par leurs adversaires avec beaucoup d'acharnement; malgré cela les temples des Bouddhistes qui ont été taillés dans les grottes, et les images du Bouddha n'ont pas souffert. Eh bien, Java, pas plus que le continent de l'Inde, n'a traversé un temps où des iconoclastes auraient songé à entreprendre une croisade contre les sanctuaires et les monuments religieux. Il est possible qu'à l'époque où la doctrine de Mohammet a repoussé l'ancien culte, par-ci par-là un temple ou un lieu sacré ait subi avec les images qu'il renfermait, l'influence désastreuse de la lutte ou des violences du fanatisme; mais rien ne nous autorise à admettre une destruction préméditée sur une grande échelle. La conversion des Javanais à l'Islâm n'a pas amené les scènes violentes qu'il a fallu ailleurs pour gagner des adhérents au prophète. A côté des empires qui avaient passé sous le sceptre de princes musulmans s'élevaient longtemps encore d'autres empires, où se maintenaient l'ancienne religion et les princes hindous. La transition n'y a pas été brusque et violente, mais lente et graduelle. Depuis le temps où, après avoir embrassé la nouvelle doctrine, on ne continuait plus d'entretenir les anciens édifices, de les nettoyer chaque jour, de restaurer les parties délabrées ou de remettre les fragments qui s'en détachaient, — depuis cette époque-là il ne fallait plus que le travail du temps et de la nature pour entraîner une destruction rapide. Aujourd'hui encore des tremblements de terre, la végétation opulente, qui acquiert une si grande puissance dans les régions du tropique, l'influence alternative de la sécheresse et des pluies, suffisent pleinement pour entraîner la ruine des constructions les plus belles et les plus solides. Beaucoup

d'édifices, même d'assez grands, après que leurs toits en forme de pyramide se furent écroulés, se couvraient très vite de mousse et de plantes et offraient l'aspect de collines; se dérobant ainsi au regard des hommes ils se trouvaient sous leur couverture verte à l'abri de la mutilation d'hommes et d'animaux, et pouvaient se maintenir en assez bon état, jusqu'à ce que le hasard, la curiosité ou l'amour de la science remettrait ces trésors au jour.

Tel a été aussi le sort de Bôrô-Boudour; enfoui sous les décombres et sous la terre, couvert de toute part d'une riche végétation, le monument semblait s'être confondu avec la colline autour de laquelle s'élevaient ses galeries, ses murs et ses terrasses; cette colline atteignait ainsi une hauteur considérable; la surface en était ombragée par un assez grand nombre d'arbres, dont quelques-uns passablement grands, qui avaient plongé leurs racines dans les décombres. Lorsque le lieutenant-gouverneur Sir Stamford Raffles eut été informé en 1814 de l'existence de ruines sur cette colline dans la Résidence de Kedou, on ne soupçonnait pas la présence d'une oeuvre d'art aussi magnifique, que le travail infatigable de deux cents ouvriers, organisé par Raffles et dirigé par Cornélius, allait bientôt déterrer et dont les naturels des environs n'avaient pas conservé le moindre souvenir. On ne déblaya alors les décombres que pour autant que la sécurité le permettait et qu'on en avait besoin, pour apprendre à connaître avec quelque exactitude la forme et la disposition de l'ensemble et des différentes parties. Il n'était pas possible d'enlever partout les gravois et les décombres; dans quelques endroits on aurait enlevé de cette manière aux murs leur appui et l'on aurait trop exposé l'édifice au danger d'un écroulement; il fallait même dans quelques endroits combler de nouveau les parties déblayées pour soutenir ce qui était resté debout. En attendant l'attention avait été attirée sur Bôrô-Boudour, on avait commencé à s'intéresser aux ruines grandioses, à leurs nombreuses images et à leurs bas-reliefs, et Bôrô-Boudour était dévenu l'objet des visites de nombreux touristes. On essaya (et on le fait du reste encore) de prévenir de nouveaux dégâts en écartant les plantes

et la mousse qui s'y introduisaient, et en empêchant autant que possible l'eau de pluie de s'infiltrer dans les fissures des pierres. Il y a plus de 39 ans (en 1834 ou 1835) le Résident Hartmann, le même qui a fait déblayer le Tjandi Mendout situé non loin de Bôrô-Boudour et qui offre des points de rapport immédiat avec ce dernier monument, a fait poursuivre le déblaiement de Bôrô-Boudour; on déterra plusieurs bas-reliefs qui étaient restés inconnus jusqu'alors. Mais le bénéfice que nous avons retiré de ce travail, c'est-à-dire l'avantage de posséder des oeuvres d'art aussi remarquables, a dû trouver, malheureusement, un contrepoids dans les suites fâcheuses que ce déblaiement a entraîné sous plus d'un rapport pour la conservation de l'édifice.

Ce qui était arrivé dans les premiers temps depuis que le sanctuaire avait perdu sa valeur religieuse pour les habitants de cette contrée, et avant que la terre et les plantes l'eussent dérobé aux regards, arriva pour la seconde fois lorsque les ruines étaient devenues accessibles au grand public.

Les naturels du pays enlevaient les pierres qui s'étaient détachées, et s'en servaient pour construire leurs maisons, pour se faire des foyers, ou pour tel autre usage domestique. De petits garçons qui viennent là pour paître leurs carbaus, s'asseyent à l'ombre des murs, et tandis que leurs bêtes cherchent leur pâture, ils s'amusent à ébrécher les sculptures et les ornements avec leur couteau. Il est même impossible de nettoyer ces sculptures sans les endommager, puisqu'on se sert pour ce travail de petites brosses faites des tiges pointues de feuilles de palmier; or ces brosses frottent continuellement la surface, qui n'est déjà plus polie, et détachent ainsi facilement des fragments de la pierre, qui a déjà beaucoup souffert de la pluie et de la moisissure. Eh bien, ce qui arrive actuellement encore tous les jours, malgré la sollicitude sérieuse avec laquelle on essaie d'écarter toutes les causes de destruction, a dû arriver naturellement aussi autrefois; et cela a suffi pour mettre l'édifice dans l'état où il se trouvait, lorsque la poussière, les ordures, les décombres, peut-être les cendres de volcans voisins, l'avaient enfoui et que la nature le couvrait toujours plus d'un vêtement de verdure.

Brumund ne veut pas nier absolument que les événements politiques qui doivent avoir accompagné un changement de gouvernement, ou plutôt le renversement d'un empire par un empire voisin dont le pouvoir s'étendait toujours, — puissent avoir amené la décadence de l'empire dont Bôrô-Boudour faisait partie et en même temps la ruine du sanctuaire; mais il signale d'autres causes qui peuvent avoir entraîné l'état délabré de l'édifice. Il est possible, pense-t-il, que des tremblements de terre et des éruptions volcaniques l'aient ébranlé et mutilé plus d'une fois, que ces désastres aient fait crouler dans quelques endroits les murs et les tours et fait tomber les statues de leurs piédestaux; un tel désastre devait profaner ces lieux, que les malédictions d'une puissance supérieure semblaient avoir frappés; le ciel avait rejeté ce temple; ni les prêtres ni le peuple ne le jugeaient dorénavant digne de rester le palladium de l'empire et l'objet du culte. Brumund en conclut que la décadence a déjà commencé dans la période hindoue.

Une telle supposition, sans nous paraître entièrement impossible, nous paraît cependant fort improbable; il nous faudrait dans tous les cas des preuves évidentes, il faudrait qu'on nous citât des exemples positifs d'une telle dépréciation de lieux sacrés par suite de désastres de ce genre, avant de nous faire admettre qu'un sanctuaire aussi connu et aussi hautement vénéré que Bôrô-Boudour, ait pu perdre entièrement son prestige aux yeux de la population, et que celle-ci ait pu devenir complètement indifférente à un monument consacré à la mémoire du grand maître, à un monument qui renfermait peut-être les restes sacrés de son corps, jusqu'à abandonner ce bel édifice à une ruine précipitée. Il faudrait, pour nous faire admettre que la chute de Bôrô-Boudour aurait déjà commencé dans la période hindoue, des récits positifs de luttes violentes entre différentes sectes religieuses, de victoires éclatantes remportées par le Brahmanisme sur la doctrine du Bouddha, qui auraient enflammé le fanatisme des Brahmanes et qui les auraient poussés à démolisser des sanctuaires du Bouddhisme.

Jusqu'ici nous ignorons complètement les circonstances et les causes de la décadence de Bôrô-Boudour; la seule chose que nous puis-

sions affirmer en toute sécurité, c'est que la fin de la domination de l'Hindouisme a dû entraîner la ruine du sanctuaire, à moins que d'autres événements, qui nous sont restés inconnus, eussent déjà entraîné cette démolition.

Depuis que les débris de l'édifice ont été déterrés après tant de siècles, ce ne sont pas seulement les habitants du pays qui ont mutilé les murs et endommagé les ornements dans plusieurs endroits, en se servant des pierres détachées pour leur usage particulier; malheureusement il faut mettre ces dégâts en grande partie sur le compte des Européens civilisés, de leur manie d'antiquaire et, ce qui est pire, de leur mauvaise volonté. On emportait des images, on enlevait la tête aux Bouddhas des murs d'enceinte et des niches, trop lourds pour être emportés en entier, dans le but de les déposer dans des collections ou dans des musées à titre de souvenirs d'un voyage fort intéressant. Un ancien capitaine de hussards raconta à Brumund que ses cavaliers, ayant dû camper dans ces contrées pendant la guerre javanaise, avaient essayé quelquefois leurs sabres sur les Bouddhas et avait fendu la tête à plus d'une de ces statues.

Ce qui est remarquable, c'est que les statues de Bôrô-Boudour sont aujourd'hui encore des objets de culte pour les Javanais. Ce n'est pas là d'ailleurs un fait isolé; on peut dire la même chose des ruines d'autres anciens temples hindous et d'anciens restes de cultes antiques. Mais la chose se présente peut-être ici dans de plus grandes proportions. Wilsen [1]) nous raconte que journellement des personnes venues de très loin apportent des offrandes de fleurs et d'encens à l'une des statues du Bouddha qui s'élèvent sur les terrasses supérieures. Ces pieux pélerins déposent leurs fleurs sur une feuille de pisang devant l'un des deux Bouddhas de la première terrasse circulaire, à droite de l'entrée de l'est, ou bien à côté de la grande statue du grand Dagob du milieu, et brûlent l'encens devant les statues. Souvent ils apportent avec eux de la poudre jaune (bore-bore) pour

1) *Bôrô-Boudour, Tijdschrift v. Ind. Taal-, Land- en Volkenkunde.* Batavia Vol. I p. 285 suiv.

en couvrir la statue du Bouddha, tout comme de nouveaux mariés ont la coutume d'en couvrir leur corps. Ils apportent ces hommages à l'occasion de maladies, après un mariage, après des couches faciles et heureuses, et dans beaucoup de circonstances de la vie journalière; on prétend aussi que les femmes qui aspirent au bonheur de la maternité, essaient de faire passer les doigts par les ouvertures des bâtiments à cloche qui ont été percés à jour, pour toucher le Bouddha qui s'y cache, ou qu'elles passent quelquefois une nuit sur une des galeries ou des terrasses supérieures. Les Chinois imitent les Javanais dans quelques-uns de ces hommages, et se réunissent même une fois par an, le premier jour de l'année, sur les ruines de Bôrô-Boudour; l'antique sanctuaire devient alors le but d'un pélerinage universel, le théâtre de fêtes joyeuses, illustrées par de nombreux sacrifices, par des feux d'artifice et par des amusements publics de tout genre. Nous n'osons affirmer que l'ancienne destination de Bôrô-Boudour soit pour les étrangers du céleste empire (pour autant que ceux-ci professent la doctrine de Fo, ou du Bouddha) une raison de lui attribuer aujourd'hui encore un caractère de sainteté. Quoi qu'il en soit, la chose n'est pas invraisemblable; la nature même de ces hommages aurait pu ainsi nous mettre sur la voie pour arriver à comprendre le but que se sont proposé les fondateurs du sanctuaire, dans le cas où nous n'aurions pas l'avantage d'être beaucoup mieux renseignés par le caractère même de l'édifice et par les bas-reliefs qu'il nous présente. Nous aurions là devant nous le témoignage du sentiment religieux. Après tant de siècles, après qu'on eut perdu tout souvenir de l'origine de cet édifice remarquable, et tandis que la tradition gardait le silence, le sentiment du Chinois bouddhiste aurait suffi pour lui dire: „cette contrée, cette montagne couverte d'édifices vénérables, d'images, de statues et de sculptures, était consacrée au grand maître; c'est là qu'ont reposé les cendres, c'est là qu'ont été conservés les restes du Bouddha!"

CINQUIÈME PARTIE.

A. Bôrô-Boudour au point de vue de l'art. B. La culture et les moeurs de l'époque contemporaine de la construction de Bôrô-Boudour, comparées à celles du Java actuel.

A. BÔRÔ-BOUDOUR AU POINT DE VUE DE L'ART.

La destination de Bôrô-Boudour doit paraître assez claire après tout ce que nous en avons dit; le but principal des fondateurs ressort avec trop d'évidence du plan général de l'édifice, de ses parties, de ses ornements et de ses sculptures, pour nous laisser quelque doute légitime. Cette destination se devine, se voit dans le plan général de l'édifice comme dans tous les détails. Et cela seul donnerait déjà à Bôrô-Boudour le droit de passer pour un oeuvre d'art en fait d'architecture, et justifierait la place d'honneur que nous voudrions lui accorder parmi les monuments de tous les temps. Mais cela ne suffit pas; il importe de l'envisager plus spécialement au point de vue de l'art, comme monument d'architecture. C'est à l'étude de cette question que nous désirons consacrer encore quelques pages.

Ce qu'on a le droit, à ce point de vue, d'exiger en premier lieu, c'est que toute la disposition de l'édifice, sa distribution et ses ornements expriment bien le plan général et répondent autant que possible à la destination du monument. Comme monument du Bouddha, de sa vie et de sa doctrine, et en même

temps du pouvoir, de la richesse, du zèle religieux du prince ou des princes et du peuple qui ont entrepris et achevé la construction, Bôrô-Boudour devait surpasser de beaucoup tout ce qu'on avait érigé autrefois à Java à l'honneur du grand maître. Tous ceux qui ont visité la Résidence de Kedou et les magnifiques environs de Bôrô-Boudour sont unanimes à admirer le choix des fondateurs. A une très grande distance déjà le grand Dagob du milieu frappe les regards du voyageur; le pieux pélerin, qui dans les beaux jours du Bouddhisme, dirigeait ses pas vers le sanctuaire, devait se sentir religieusement disposé et éveillé bien avant d'être arrivé au but, et se préparait ainsi aux prières qu'il allait offrir à l'objet de son adoration. Il arrivait enfin et montait lentement par les galeries avec leurs nombreux tableaux, qui se trouvaient tous en rapport avec le but de son voyage; il passait par les différentes terrasses jusqu'à l'édifice mystérieux du centre, où l'on avait déposé les saintes reliques du maître. Eh bien, tout ce pélerinage, en rapport avec la belle nature qui l'entourait, devait produire sur son coeur des impressions et enrichir son esprit de souvenirs qui ne s'effaceraient pas vîte dans la marche ordinaire des choses et au milieu des vicissitudes de l'existence. Il est vrai que la population des environs immédiats doit avoir subi sous ce rapport l'influence désastreuse de l'habitude; le panorama qui se déroulait du haut de la terrasse supérieure, devait perdre à la longue pour plusieurs l'attrait qu'avait eu une première visite; cependant il y avait là des choses dont l'impression pouvait être moins passagère: les prières qu'on prononçait sur l'édifice, la vue des nombreux Bouddhas, les scènes de la vie du maître et l'histoire de sa doctrine, — tout cela devait exercer une influence durable et toujours renouvelée, pour laquelle le beau site du sanctuaire n'était pas précisiment indispensable. Mais ce n'était pas seulement pour la population des environs immédiats que Bôrô-Boudour, le plus beau monument de toute l'île de Java, était un lieu de prière. Un pélerinage vers Bôrô-Boudour a dû compter bientôt parmi les oeuvres méritoires des populations plus éloignées; tout devait engager celles-ci à entreprendre ce voyage et à aller admirer

la beauté d'un édifice que la piété de princes puissants avait érigé dans le centre même de leur empire et du culte du Bouddha.

Ces hommes n'avaient pas l'occasion de contempler journellement les tableaux sculptés qui rappelaient la vie du maître; la plupart d'entre eux ne pouvaient faire ce pélerinage qu'une seule fois dans leur vie; mais le souvenir qu'ils devaient emporter de ce beau site, de ces magnifiques environs, était de nature à les dédommager de cet éloignement. On nous dira peut-être que le Javanais de nos jours, d'après une observation faite plus d'une fois, n'est pas très sensible aux beaux spectacles de la nature; on ajoutera peut-être que les habitants de pays indiens de tous les âges, surtout aussi les Bouddhistes, attribuaient beaucoup de prix au talent de cacher toutes les émotions et de dominer toute effusion du sentiment; nous avouons que ces objections ont leur valeur, mais une valeur qu'il faut se garder d'exagérer. On n'a pas le droit de prendre pour point de départ les dispositions de la population musulmane de nos jours, pour conclure au caractère des populations antérieures, qui vivaient sous l'influence des idées de la période hindoue. Nous pouvons admettre bien moins encore que celui qui domine ses émotions, qui tient à l'honneur de ne pas rendre par des signes extérieurs les impressions qu'il reçoit, que celui-là soit inaccessible à des émotions, à des impressions produites par un spectacle quelconque; ce serait exagérer la chose que de supposer son coeur à l'abri de toute impression et de penser que les circonstances de la vie, la contemplation du beau et du sublime n'exercent aucune influence sur la disposition de son âme. Mais lors même qu'on voudrait nier que le site admirable de Bôrô-Boudour ait exercé une telle influence, ou qu'on ne voudrait attribuer au moins à cette influence qu'une valeur très secondaire, ce serait toujours un grand mérite des fondateurs de l'édifice, d'avoir fixé leur choix sur un endroit dont l'aspect était tellement en harmonie avec le but religieux de la construction.

Ce ne sont pas seulement les environs qui valent aux fondateurs la gloire d'avoir si bien fixé leur choix, c'est encore la

colline, qui forme pour ainsi dire le noyau autour duquel s'élevait la construction. Il suffisait de raffermir et de consolider le pied de la colline pour prévenir l'éboulement de l'ensemble et pour donner au sommet la solidité nécessaire, qui lui permettrait de supporter le poids des galeries, des murs, des pavés et des bâtiments. On avait raffermi la base de la colline par deux pavés ou deux terrasses placés sur le plateau, artificiel peut-être en partie, qui entoure toute la colline à une hauteur de 15.5 mètres au-dessus du sol environnant. Nous ne savons si la partie inférieure de la colline a été jugée assez solide pour servir de fondement général à l'édifice, par suite de sa largeur plus grande et de sa pente plus faible, ou bien si cette partie a été raffermie de quelque manière. On aurait pu revêtir la pente de la colline de dalles ou bien l'entourer tout à fait à la base d'un mur très bas. Il est possible qu'on ait pris autrefois des précautions de ce genre; mais dans ce cas les traces en ont complétement disparu; il est possible aussi que ces précautions aient été jugées inutiles et que la partie inférieure de la colline, par le fait même qu'elle était plus large, ait formé une base assez solide pour qu'on pût se passer de fortifications artificielles. Ces fortifications n'étaient plus indispensables à l'endroit où l'on commençait à construire l'édifice, c'est-à-dire où la pente devenait plus rapide. Nous avons déjà dit que, pour bien arranger ici le terrain, on a construit deux terrasses, dont celle de dessous était carrée, tandis que l'autre se composait d'un plan de vingt faces et se rapprochait ainsi de la forme conique de la colline. Ces deux fondements ou soubassements pouvaient paraître suffisants pour le but qu'on avait en vue. La terrasse inférieure devait sa forme carrée à sa destination; elle devait servir de base à l'ensemble; la forme de la terrasse suivante est sortie peu à peu du carré primitif, et avait sur ce dernier l'avantage de ne pas obliger les architectes à déblayer une grande partie du terrain sur le milieu des quatre faces, ou à combler la forme ronde de la colline aux angles, pour en faire un carré. En poursuivant ainsi la construction on se rapprochait toujours plus de la forme primitive de la colline; le plateau à vingt faces passait

en un plateau de douze faces, et celui-ci servait de transition aux trois terrasses circulaires du sommet; à cet endroit on n'était plus lié par la règle que prescrivait la religion, celle de diviser l'ensemble en quatre faces tournées vers les quatre points cardinaux de la sphère; bien au contraire, la variété des choses terrestres et fragiles devait faire place ici à l'unité des choses supérieures, et le cône du grand Dagob achevait ainsi parfaitement la forme pyramidale de l'ensemble.

Si l'artiste qui a formé le projet de cette construction n'avait eu d'autre but que celui d'ériger un monument à l'honneur du Bouddha, un monument de dimensions extraordinaires, mais un monument après tout dans lequel se trouvaient conservées les cendres du maître ou d'autres reliques qui provenaient de lui ou qui lui étaient consacrées, et auprès duquel le fidèle pourrait prononcer ses prières ou déposer ses offrandes, — il aurait pu se contenter de revêtir la colline, ou du moins sa partie supérieure de dalles, et d'en faire ainsi une pyramide carrée à quatre faces égales, en ménageant en dessous un soubassement plus ou moins élevé; les statues et les niches auraient pu trouver une place sur les bords de ce soubassement, et des tableaux en bas-relief auraient pu couvrir les quatre faces de la pyramide. Mais il s'était proposé un problème plus difficile; il désirait donner à son édifice une splendeur nouvelle et inconnue jusque-là; son but n'était pas seulement d'augmenter le prestige du Bouddha, il désirait surtout aussi augmenter les connaissances religieuses des adorateurs du maître; il voulait représenter dans de nombreux tableaux l'histoire de Çâkya, les destinées de sa doctrine et de ses premiers sectateurs, telles que la tradition en avait conservé le souvenir; ces pierres devaient leur parler, à eux et à leur postérité; elles devaient parler aussi à ceux auxquels la différence de nationalité et de langue rendaient les documents écrits inaccessibles, ou qui avaient besoin de moyens visibles et palpables pour ne pas oublier les traditions. La modification du plan carré, que l'architecte avait adopté pour la base et dont il avait fait un plan à vingt faces, lui servait admirablement à réaliser son idée; car elle lui fournissait un espace

beaucoup plus grand qu'il n'aurait eu sans cela à sa disposition; cette modification avait encore un autre avantage: elle rompait la monotonie inévitable d'un édifice de ces dimensions avec quatre faces de cette largeur, monotonie que tous les ornements n'auraient pas permis d'éviter. Pour remédier à ce mal, il fallait des distributions visibles à quelque distance. Voilà pourquoi il interrompait la ligne des quatre faces par des saillies, qu'il obtenait en faisant reculer deux fois (ou une seule fois là où l'espace ne permettait pas d'aller plus loin) les façades des deux côtés de la partie centrale; il avait obtenu ainsi des distributions très bien proportionnées, limitées pour ainsi dire par des lignes droites qui descendaient sur toute la hauteur de l'édifice; et il empêchait ainsi l'ensemble de faire l'impression d'une masse trop lourde. Les quatre faces, au lieu d'être revêtues de murs inclinés, présentaient des terrasses, où l'on montait par des escaliers; la première de ces terrasses celle qui commençait la construction proprement dite, était entourée d'un parapet, les quatre suivantes avaient un mur d'enceinte, et toutes étaient devenues ainsi des galeries. Ces murs d'enceinte, couronnés de petits temples, de cloches, de niches et de statues fournissaient une place excellente aux bas-reliefs dont l'artiste désirait orner l'édifice; en donnant cette place aux tableaux on ne risquait pas de les dérober jamais au regard de ceux qui visitaient le sanctuaire. Plus haut on n'avait plus besoin d'espace pour y mettre des tableaux; on pouvait donc fort bien se passer de murs. Il fallait à cette hauteur une autre forme symbolique, et le tout se terminait en trois terrasses rondes, dont les murs d'aplomb sont restés sans ornements et les bords sans parapets, mais qu'on garnissait de cloches percées à jour. Le grand Dagob du milieu, qui s'élevait au-dessus de tous les autres, était un digne couronnement de l'édifice. Toutes ces flèches et les ornements d'architecture des murs d'enceinte formaient un ensemble harmonique, et devaient concourir à produire un effet très varié de lumière et d'ombre.

Ce que nous venons de dire justifie parfaitement le choix de l'endroit et la disposition générale de l'édifice; tout nous y at

parfaitement approprié au but que les artistes devaient se proposer; mais nous n'avons pas encore démontré que les artistes avaient satisfait à toutes ces conditions dans le détail, ni qu'ils avaient usé de tous les moyens disponibles pour atteindre ce but. L'état actuel de Bôrô-Boudour semble même nous autoriser à refuser aux architectes l'honneur d'avoir possédé la connaissance, ou du moins d'avoir déployé la sollicitude nécessaires. Non seulement les deux terrasses inférieures, pour autant qu'elles sont restées visibles, se sont écroulées, mais les galeries n'ont pas non plus conservé leur position primitive; les murs d'enceinte ont été déchirés dans plusieurs endroits; les niches, les portes et d'autres ornements se sont écroulés, les escaliers, les rampes, les parapets ont été détruits en entier ou en partie, et les nus des murs, qu'on avait couverts de sculptures et d'autres ornements, se sont tellement déjoints dans plusieurs endroits, qu'il devient difficile de trouver les points où les contours doivent se rejoindre, et de suivre ainsi ou de restaurer convenablement les bas-reliefs sur le papier ou dans la pensée. Ceux qui ont examiné Bôrô-Boudour très attentivement, racontent même que plusieurs parties étendues de l'édifice ne sont soutenues que par les décombres et les ordures qui s'y sont entassées, et qu'il serait dangereux de vouloir les en débarrasser entièrement; car on risquerait non seulement de saper les parties caduques et chancelantes, mais aussi les murs en apparence encore très fermes. Il ne faut pas cependant essayer d'expliquer cet état caduc de l'édifice par des défauts de construction. Les tremblements de terre, qui ébranlent si souvent le sol de Java, les explosions violentes et fréquentes de volcans, qui ont étendu aussi leurs ravages sur les environs de Bôrô-Boudour, voilà des forces auxquelles les constructions les plus solides n'auraient pu résister. N'oublions pas de faire entrer en ligne de compte une végétation dont la force surpasse presque toute idée qu'on voudrait s'en faire, et qu'on ne trouve que dans les tropiques; ni l'influence de la température variable, surtout dans la saison pluvieuse. Tout cela, abstraction faite des destructions préméditées opérées par la main de l'homme ou du mal causé par des animaux, nous défend

de faire aux architectes de Bôrô-Boudour un reproche de l'état défectueux dans lequel nous est parvenu leur édifice. Il faut même s'étonner que le monument ne soit pas sorti plus mutilé encore de la colline qui la couvrait encore vers la fin du siècle dernier comme sous un linceul. Il serait vraiment injuste d'être plus sévère envers les artistes javanais qu'envers d'autres, et d'exiger de leurs mains plus que les architectes d'autres pays n'auraient fourni ou n'auraient pu fournir dans des conditions analogues. Pour en être convaicu il suffit de tenir compte de toutes ces circonstances et de comparer les ruines de Bôrô-Boudour avec celles d'autres pays, où l'on n'a pas éprouvé d'ailleurs des influences aussi désastreuses.

Les pierres dont on s'est servi pour la construction, ne sont pas excessivement grandes ou lourdes, en exceptant toutefois les images du Bouddha, surtout la grande statue qui se trouve sous le Dagob central. On les estime à environ quarante ou cinquante kilogrammes; il y en a de dimensions plus grandes, qui ont servi de clefs de voûte dans les niches et les archivoltes; celles-ci peuvent avoir un poids de cent à deux-cents kilogrammes. La nature elle-même fournissait ces matériaux; car elle fournissait les blocs de trachyte de ses ateliers souterrains et les répandait sur l'île dans une abondance presque inépuisable. Les environs de Bôrô-Boudour avaient eu leur part de cette distribution libérale; il fallait cependant aller chercher les pierres dans des endroits un peu éloignés, à moins que le Progo, qui passe dans le voisinage immédiat, n'eût entraîné les blocs de pierre dans son courant rapide aux époques des eaux croissantes et ne les eût charriés dans son lit. Probablement ces fragments étaient d'ordinaire trop petits pour être employés; ils ne pouvaient servir dans tous les cas pour les parties plus colossales. On assure que ces pierres ne se trouvent nullepart dans la contrée qui s'étend entre le Progo et les montagnes calcaires de Menoreh, où s'élève Bôrô-Boudour; mais on les voit répandues en abondance sur le sol au-delà du Progo, sur la route de Montilan. Brumund y vit des fragments assez grands pour y tailler une seconde statue colossale dans le genre du Bouddha de Mendout, dont le

poids est de 10,000 kilogrammes. A mesure qu'on se dirige vers l'est et qu'on s'approche du Merapi, on en trouve toujours plus et de proportions toujours plus grandes; et nous osons affirmer, même sans tenir compte de l'expérience des siècles postérieurs, que ce volcan, dont les explosions ont troublé si souvent la population du Kedou, doit avoir vomi autrefois aussi une abondance presque inépuisable de blocs de trachyte. Les Javanais se servaient en général pour la construction de leurs grands édifices des pierres qu'ils trouvaient répandues sur le sol, ce qui les dispensait d'aller explorer des carrières, dont on n'a pas trouvé d'ailleurs jusqu'ici des traces dans l'île de Java.

Dans les endroits où les pierres naturelles manquaient complètement ou se prêtaient moins à la construction, ils cuisaient des briques, qu'ils savaient fort bien faire dans toutes les dimensions, et dont le torrent leur fournissait la matière première. Ils n'avaient pas besoin de recourir aux briques pour la construction de Bôrô-Boudour; nous avons vu que la nature elle-même leur fournissait ici les matériaux. Mais ils devaient toujours emporter les pierres à une distance d'une heure au moins et passer en outre le Progo avec leurs charges; ce qui n'était peut-être possible que pendant la saison sèche, puisqu'il fallait traîner les pierres à travers le lit de la rivière ou par les digues qu'on y avait faites, ce qui aurait amené des difficultés insurmontables dans la saison pluvieuse, à cause de la rapidité et de la profondeur du torrent à ces époques-là. Mais ces difficultés du transport obligeaient les architectes à choisir les fragments les plus légers et les plus petits aussi longtemps que ceux-ci pouvaient suffire, et à ne se donner la peine de transporter les pierres de dimensions plus grandes que dans les cas où celles-ci étaient indispensables.

On taillait les pierres sur les lieux mêmes et leur donnait alors les formes et les dimensions voulues, on les y travaillait suivant le besoin de la construction. Quelques-uns des voyageurs qui ont visité Bôrô-Boudour, tels que, par exemple, M. M. Crawfurd et Roorda van Eysinga, prétendent qu'ici, comme du reste dans d'autres édifices du Java des anciens temps, on commençait par donner à toutes les pierres la forme d'un carré ou d'un

cube et à toutes aussi les mêmes dimensions; on les égalait et les polissait ensuite, au point qu'il était assez difficile de distinguer les joints. M. Valck [1]) dit que les pierres avaient été fixées les unes dans les autres par des queues d'aronde et qu'elles formaient ainsi un ensemble solide qui semblait pouvoir braver l'éternité. Il y a sans doute de l'exagération dans ces expressions. Brumund a fixé aussi plus spécialement son attention sur ce point, mais il n'a pas trouvé que les pierres eussent été taillées ou polies toutes avec le même soin, ni qu'elles eussent toutes les mêmes dimensions; ceci a dû le frapper d'autant plus que les joints et les fissures étaient devenues très visibles. Il y a loin, d'après lui, de l'aspect qu'offrent les pierres de Bôrô-Boudour à cette régularité qu'on trouve sur un édifice en briques, c'est-à-dire composé avec des matériaux qui ont tous les mêmes formes et les mêmes dimensions. Il a remarqué à plusieurs endroits dans le monument de Bôrô-Boudour, surtout sur les pavés des terrasses, que les différentes assises de pierres ne sont pas disposées en ligne droite. Il reconnaît cependant qu'on a donné sur ce point plus de soin à Bôrô-Boudour qu'à d'autres anciens temples, et il ne veut pas qu'on applique cette critique aux pierres qui sont couvertes de sculptures ou d'autres ornements. Car là du moins on a évité la disposition irrégulière des joints, et l'on a soigneusement sablonné et poli la surface. Quant aux pans de mur qui n'ont pas d'ornements ou de bas-reliefs, on se bornait à les tailler au ciseau sans enlever davantage les inégalités que le ciseau y avait laissées. M. Wilsen vante beaucoup la manière dont on a joint les pierres les unes aux autres, pour en faire un ensemble fort et solide, de façon à rendre les joints à peu près invisibles. On abandonnait à la main du sculpteur les surfaces polies et achevées, parmi lesquelles il s'en trouvait de très grandes, pour y sculpter ses tableaux et ses ornements comme sur un grand plateau travaillé dans un seul bloc de pierre. On pratiquait des cannelures dans les pierres (non pas cependant dans toutes, Brumund

1) *Tijdschrift voor Nederlandsch Indië.* III Année, 8e liv. p. 185.

prétend avoir constaté plusieurs exceptions à cette règle); ces cannelures étaient larges de trois doigts et un peu moins profondes, elles s'étendaient sur quelques pierres dans la longueur, sur d'autres dans la largeur, mais toujours sur la face tournée en dedans; ailleurs elles avaient la forme d'un triangle. On faisait entrer ensuite dans ces cannelures et ces cavités les saillies correspondantes des pierres qui suivaient, et l'on soignait tout particulièrement ce détail de la construction dans les endroits où les dimensions ou le poids de l'édifice rendaient ces précautions plus nécessaires qu'ailleurs. Aux angles, aux arcades et aux niches les pierres étaient fixées les unes dans les autres par des queues d'aronde, et une autre méthode encore était appliquée aux larges pierres qui formaient les montants des portes ou des passages et qu'on avait revêtues autrefois de moulures sculptées et d'autres ornements: on pratiquait dans ces pierres un trou large et profond; la pierre superposée avait une partie saillante qui correspondait exactement à ce trou et qui y entrait comme une grande cheville; méthode qui devait réunir les différentes pierres dans un ensemble solide et inébranlable. Cette manière de joindre entre elles les différentes parties de l'édifice se voit, par exemple, sur la Pl. VII n°. **3**, dans les flèches ou pinacles qui couronnent les coupoles des terrasses circulaires, et sur le n°. **4**, où le dessinateur a montré les joints des pierres qui forment les parois percées à jour de ces coupoles elles-mêmes. La collection de dessins de M. Cornélius de **1814** en contient un sur lequel on voit clairement la manière solide et ingénieuse à la fois, dont les différentes pierres ont été fixées les unes dans les autres; c'est le dessin de la face de derrière de la porte qui conduit de la deuxième galerie à la troisième, avec ses bâtiments latéraux, notamment le profil du mur d'enceinte et des bâtiments à niche et à coupole qui s'élèvent au-dessus de ce mur. Le soin tout particulier qu'on a mis en **1814** à examiner et à mesurer tous les détails architectoniques de Bôrô-Boudour, nous autorise à admettre que le dessinateur n'a pas suivi sa fantaisie, mais qu'il s'est appuyé sur l'observation exacte des objets qu'il a reproduits. Si nous avons raison d'at-

tribuer une telle valeur à ce dessin, il faut partager le jugement favorable que M. Wilsen et d'autres portent sur la méthode ingénieuse et pratique de joindre les différentes parties de l'édifice qu'ont suivie les architectes de Bôrô-Boudour.

Il est difficile de dire si les Javanais ont connu l'art de préparer de la chaux et de s'en servir dans les ouvrages de maçonnerie; mais la chose est assez improbable. Ce n'est pas seulement à Bôrô-Boudour, c'est aussi dans d'autres endroits de l'île qu'on n'a pas fait usage dans ce but de la chaux; nous y voyons toujours les anciens édifices de pierre construits sans ciment ou d'autres matières de ce genre. Il paraît même que les Javanais sont restés fidèles à cette ancienne méthode après avoir adopté l'Islâm. Brumund cite plusieurs édifices d'origine musulmane, dont il prétend que les murs ne portent pas la moindre trace de ciment ou de mortier, pas plus que les édifices de la période hindoue. Tels sont les murs de quelques anciens mausolées musulmans sur le Merapi, les murs d'un édifice religieux près du chef-lieu de Kediri, d'un autre sanctuaire à Koüdous, et du mausolée royal à Passer-Guedée. Il serait assez disposé à admettre qu'il a fallu le contact des Javanais avec les Européens pour enseigner a ceux-là l'usage de la chaux dans les ouvrages de maçonnerie. On ne se servait pas même de mortier dans quelques endroits de l'île où l'on faisait cependant usage de briques. Brumund apprit plus d'une fois dans l'intérieur du pays que les anciens habitants avaient l'habitude de verser de l'eau, ou bien, selon quelques-uns, de l'eau de coco, ou même du lait sur les briques, et qu'ils les frottaient les unes contre les autres jusqu'à ce que les surfaces fussent parfaitement ajustées l'une à l'autre et si bien attachées qu'elles semblaient unies par du mortier. Ce moyen ne pouvait s'appliquer aux pierres taillées, à cause de leurs dimensions plus grandes et de leur poids considérable; il fallait donc recourir pour ces pierres-là à d'autres expédients: il fallait polir autant que possible la surface des pierres, puis les entasser avec soin les unes sur les autres, et le poids même des pierres devait faire le reste, à moins qu'on ne voulût appliquer encore les moyens que nous avons constatés plus haut dans

plusieurs endroits de Bôrô-Boudour, du moins dans les parties les plus exposées de l'édifice ou qui devaient servir d'appui au reste.

Parmi les édifices de Prambanan il s'en trouve un qui se distingue par son élégance, c'est Tjandi Kali Bening. M. Wilsen croit pouvoir conclure de l'aspect de cet édifice que les anciens Javanais ont fait usage de la chaux, sinon pour cimenter les différentes parties d'un édifice, au moins pour plâtrer les parois; et en effet, les murs de ce tjandi élégant sont couverts partout, même sur les images sculptées et les ornements, d'une couche de chaux très mince et très dure. Cela ne se faisait pas sans doute pour donner plus de solidité à l'édifice, mais uniquement, à ce qu'il semble, pour en rendre l'aspect plus agréable. Maintenant on peut demander si cette couverture blanche est bien réellement de la chaux, et si dans ce cas elle a peut-être été appliquée au temple à une époque postérieure. Cette dernière supposition se recommande par les nombreux exemples d'anciennes statues hindoues, blanchies à la chaux qu'on a trouvées à Java et dont quelques-unes, qu'on a transportées dans les Pays-Bas, ont conservé cette couche de chaux. Il est possible cependant qu'il faille expliquer d'une autre manière encore le crépi de Tjandi Kali Bening; il faudrait un examen ultérieur pour en préciser la nature et le but. M. le docteur Junghuhn découvrit en Octobre 1845 à Djeng, sur un rocher de lave trachyte cristalline assez grossière, les restes d'une inscription ancienne, qui remontait d'après le docteur Friederich à l'an 1135 de Saka (1213 de notre ère); cette inscription avait été tracée avec une couleur noire sur un fond blanc; bien qu'elle n'eût pas pénétré dans la surface, elle s'était parfaitement conservée sur une croûte très dure d'un blanc laiteux, dont l'épaisseur ne dépassait pas $^1/_3$ à $^1/_4$ d'une ligne de Paris; le savant naturaliste prétend que cette croûte peut avoir été formée par la sublimation de vapeurs chaudes dont se dégageaient entre autres aussi des acides siliciques. Faudrait-il attribuer peut-être à des causes semblables l'état des surfaces des ruines d'un des édifices (peut-être même d'autres édifices encore) de Prambanan? On objectera sans doute qu'il

faudrait retrouver alors les traces de ce phénomène sur tous les édifices des environs. Mais nous demandons à notre tour: ne faut-il pas tenir compte ici de la situation différente, qui a son importance même à des distances médiocres, et de la différence d'âge? Quelques-uns des édifices peuvent n'avoir été construits qu'après que le travail de la nature eut déjà couvert un édifice existant de la croûte blanche, et rien ne nous empêche d'admettre que ce phénomène ait cessé tout simplement de se produire dans la suite. Quoiqu'il en soit, il est difficile d'admettre sans des preuves nouvelles tirées d'ailleurs, que les anciens Javanais aient couvert un de leurs beaux temples d'une couche de chaux blanche. Nous croyons toujours encore devoir nous rallier à l'opinion de ceux qui prétendent que les Javanais n'ont pas connu l'art de faire de la chaux et de préparer du mortier avant l'époque où ils sont entrés en relation avec les Européens.

Mais quand même cet art ne leur aurait pas été étranger, ils n'auraient pas pu l'appliquer à Bôrô-Boudour eu égard au but qu'ils s'étaient proposé en le construisant; ils savaient en outre par expérience que le poids et la juste disposition des pierres, joints aux divers moyens de les relier ensemble, suffisaient pour obtenir la solidité nécessaire. Les nombreux bas-reliefs qui devaient orner les parois des galeries, les arabesques, les rinceaux gracieux et tant d'autres ornements, qu'il fallait appliquer aux autres parties de l'édifice, réclamaient de larges surfaces unies, qu'il n'était possible d'obtenir qu'en évitant les joints; il fallait serrer les pierres immédiatement les unes contre les autres, sans qu'un ciment quelconque fît ressortir les joints intermédiaires par une différence de couleur; car lors même qu'on aurait pu combler suffisamment ces joints, ils auraient fait l'effet de couvrir les tableaux d'un grand réseau. Mais dans ce cas il aurait fallu corriger ou achever l'ouvrage des sculpteurs en couvrant l'ensemble d'un crépi quelconque de plâtre ou de couleur pour donner la meme teinte à l'ensemble. Les artistes qui ont construit Bôrô-Boudour ne se sont pas rendus coupables d'une telle profanation; ils savaient trop bien que tout crépi de plâtre ou de couleur, si mince qu'il fût, devait nuire aux sculptures et gâter les nuances;

que le temps ne devait pas tarder à venir, où cette couche artificielle se détacherait par-ci par-là, et où il résulterait de ces dégâts une difformité qui devait troubler les proportions et déparer l'aspect du monument, dont la construction leur avait demandé tant de travail, d'efforts, de frais et d'art. L'étude des dessins nous apprend aussi que les bas-reliefs et les ornements n'ont été sculptés dans les murs qu'après que les murs avaient été complètement terminés et qu'on en avait poli la surface dans quelques endroits; des experts s'en sont assurés du reste tout exprès. Il n'aurait guère été possible à l'artiste de travailler l'une après l'autre chacune des pierres, de composer ainsi son tableau par fragments, et de réunir plus tard ces pierres dans un ensemble. Il aurait été impossible dans ce cas de joindre convenablement les divers fragments et d'effacer les traces des joints. Pour s'en assurer on n'a qu'à examiner un des bas-reliefs sur lequel la pointe d'une arme se trouve à l'endroit même où trois ou quatre angles des pierres se rencontrent.

Actuellement les joints sont assez visibles; nous ne parlons pas même des endroits où les murs, en s'écroulant, ont entièrement détruit la liaison des pierres, et où l'oeil a besoin de quelque exercice pour suivre les contours des images, sans cesse interrompus et éloignés les uns des autres; mais ailleurs aussi, dans les parties les mieux conservées de l'édifice, les surfaces ressemblent plus ou moins à de la maçonnerie.

On se demande cependant si la cause de cet état n'est pas en grande partie un manque de sollicitude et de surveillance, depuis que le culte du Bouddha a vu s'évanouir son prestige et avec ce prestige le respect et l'intérêt du public pour les monuments de cette religion. Abandonné par la piété, Bôrô-Boudour pouvait devenir facilement la proie du temps et des forces de la nature; les éclats de feldspath, que l'efflorescence des pierres avait détachés, entraient peu à peu dans les joints qui séparaient les pierres, et qui devenaient toujours plus grands; bientôt il y entrait aussi des semences de plantes, ce qui rendait les joints toujours plus visibles et ce qui écartait toujours plus les pierres

les unes des autres. Nous n'en ferons pas certes un reproche aux architectes de Bôrô-Boudour de ne pas avoir su que la nature pouvait exercer une telle influence désastreuse, de ne pas y avoir songé du moins, ou de ne pas avoir connu les moyens de la prévenir. Il est probable qu'ils n'étaient pas en état de calculer ces effets désastreux de leur climat, et que l'expérience n'avait rien pu leur apprendre encore à ce sujet. Ce qu'on vient de lire justifie les éloges que nous n'hésitons pas à accorder aux architectes de Bôrô-Boudour, en ce qui concerne la peine qu'ils se sont données pour rendre leur édifice fort et solide; nous les louons également à cause des précautions qu'ils ont prises pour garantir le bon état et la conservation du bâtiment. Il aurait été inutile de songer à l'abriter contre les explosions volcaniques, mais il fallait songer en premier lieu à le garantir de l'influence de la pluie et de l'humidité en général. Eh bien, sur ce point les précautions ne manquent pas. Nous avons déjà observé plus haut, dans la première partie de notre travail, où nous avons donné une description de l'édifice [1]), que tous les plateaux et toutes les terrasses étaient légèrement inclinés vers le dehors; il est plus que probable que les architectes auront imprimé la même inclinaison aux terrasses inférieures qui ont disparu, puisqu'ils connaissaient le moyen et qu'ils l'ont si bien appliqué aux terrasses supérieures. Quant aux trois terrasses circulaires, l'eau pouvait en découler librement sur toutes les faces le long des murs d'aplomb, puisqu'il n'y avait nulle part des parapets, et que ces parois sont restées sans moulures et sans autres ornements; l'eau n'aurait été arrêtée que sur la terrasse octogone par la paroi postérieure du mur d'enceinte, et n'aurait pu découler de là que par les passages le long des escaliers; mais on comprend facilement que cet écoulement ne pouvait être admis; il aurait été trop nuisible à la conservation de l'édifice et trop peu en rapport avec sa destination. Voilà pourquoi on a pratiqué une vingtaine de gouttières sur chacune des quatre faces, en perçant des trous dans les murs d'enceinte; ces trous se terminaient au

1) Voyez, par exemple, pages 20, 34 et ailleurs.

dehors en des gargouilles sculptées, et l'eau pouvait s'écouler ainsi librement et sans interruption en passant par les différentes galeries jusqu'aux terrasses inférieures. Nul doute que ces égouts n'aient parfaitement répondu au but dans lequel on les avait construits, aussi longtemps qu'on les nettoyait et qu'on les entretenait convenablement, c'est-à-dire aussi longtemps que l'édifice était le monument vénéré d'un culte. Mais lorsque plus tard cette sollicitude commença à faire défaut, lorsque les gouttières et les conduits se remplirent peu à peu d'ordures, ce qui devait les boucher, lorsqu'ainsi l'eau dut chercher peu à peu à s'écouler à travers les joints des pierres ou former avec les gravois et les plantes qui avaient commencé par s'y élever, une masse limoneuse qui couvrait les galeries et les terrasses, — alors il s'établit dans Bôrô-Boudour un puissant ennemi qui, plus que tout autre peut-être, a entraîné la ruine de l'édifice. Les fondements les plus solides, les meilleurs renforts autour de la colline et la liaison la mieux soignée des pierres n'aurait pu lui résister à la longue. On a reproché aux architectes de ne pas avoir posé de meilleurs fondements, comme si c'était là une omission ou une faute. M. Wilsen nous apprend que les fondements reposent sur une argile molle et grasse, et qu'on n'a pas creusé assez profondément dans ce terrain, ce qui, selon lui, a dû amener des éboulements par suite du poids inégalement réparti sur les différentes parties de l'édifice. Mais il est évident que ces fondements ne peuvent être autre chose que les soubassements des murs d'enceinte et des parois des terrasses; car il ne peut être question de fondements continus qui s'étendraient sous l'édifice tout entier. Nous avons déjà dit plus haut qu'il était inutile de poser des fondements de ce genre, parce que tout l'édifice s'élevait au pied et autour d'une colline.

On n'avait qu'à bien construire les terrasses inférieures autour du pied de la colline, pour donner à toute la colline la solidité nécessaire; il ne fallait que cela pour bien soutenir l'ensemble, et l'on pouvait faire reposer l'édifice immédiatement sur le sol durci, sauf à prendre quelques précautions spéciales pour les parties plus massives, plus lourdes que d'autres. Il paraît que le

grand Dagob, qui s'élève au milieu sur la terrasse supérieure, n'a pas été construit sur des fondements proprement dits; peut-être croyait-on qu'il suffisait de durcir le sol en le battant fortement; tandis que les quatre assises de pierres, entre lesquelles s'étendait le pavé qui a disparu maintenant, devaient supporter les murs du Dagob. Il ne paraît pas que les murs de cet édifice lourd et grand se soient affaissés. Il y a des brèches dans la muraille, qui permettent de pénétrer dans l'intérieur; mais, à en juger par l'aspect de ces endroits, nous croyons que ces parties du mur se sont écroulées ou qu'on les a enlevées de force, plutôt que de songer ici à un affaissement du sol ou à un déplacement des murs. Nous avons déjà dit plus haut qu'on a creusé le sol au-dessous du grand Dagob à quelques pieds de profondeur; il est donc évident que, s'il y avait eu des fondements de quelque importance, on n'aurait pas manqué de les découvrir. Il paraît cependant que ceux qui ont fait de Bôrô-Boudour l'objet d'un examen spécial, n'ont pas encore suffisamment fixé leur attention sur ce sujet, et il faudrait de nouvelles fouilles sous les fondements des murs de la grande coupole et des petites coupoles, pour nous renseigner sur ce point et pour nous dire, si l'on a raffermi d'une manière particulière la base sur laquelle s'élevait Bôrô-Boudour, suivant la méthode qu'on suivait dans les anciens temps et que réclament les règles actuelles de l'architecture. Il faut admettre cependant que les anciens Hindous ont connu ce que nous appelons des fondements; c'est ce qui ressort clairement d'un endroit du Mahavansi de Ceylan, cité par Lassen, *Indische Alterthumskunde* II p. 517, où nous trouvons des détails intéressants, bien que présentés sous une forme bizarre, sur cette partie de la construction du Mahâstoûpa en Anourâdjâpoura. Une assise inférieure se composait de pierres que des éléphants enfonçaient dans le sol. Sur cette assise de pierres s'étendait une couche d'argile, au-dessus de celle-ci une nouvelle assise de briques, couvertes d'une espèce de ciment et de plaques de fer. Au-dessus de ces tables de fer une couche de cristal, et au-dessus de celle-ci une assise ordinaire de pierres et de ciment. Ensuite des tables de fer de huit

pouces d'épaisseur, couchées dans un ciment qu'on avait composé avec la résine de l'arbre Kapittha [1]). Enfin des tables d'argent de sept pouces d'épaisseur, trempées dans une huile de sésamoun mêlée d'arsénic rouge. Il est évident que nous n'avons pas là la description d'un fondement réel, mais d'un fondement de fantaisie; ce qui ne nous empêche pas d'en conclure que les anciens habitants des pays hindous ont connu des travaux étendus et solides de ce genre, et qu'ils en auront fait usage là où l'on en avait besoin.

Les architectes de Bôrô-Boudour auraient pu donner une stabilité beaucoup plus grande à leur construction, s'ils avaient connu l'art de construire des voûtes et des arcades. Mais cet art leur était étranger. Les voûtes proprement dites manquent à toutes les constructions originales de l'Inde. Dans l'intervalle de l'an 1210 à 1235 on a construit à Koutoub près de Delhi un arc pointu haut de 6,7 M., ayant une largeur de 18,3 M.; mais ici, comme partout, la voûte se composait d'assises horizontales de pierres couchées de façon à faire passer l'une au-delà de l'autre; les pierres, s'élevant ainsi peu à peu se rapprochaient toujours plus, jusqu'à ce qu'enfin il fût possible de couvrir ou de fermer la dernière ouverture par une large dalle. Si les Hindous avaient connu l'art de construire des voûtes proprement dites, composées de pierres taillées tout exprès dans ce but, se dirigeant toutes vers un point commun et ayant une clef de voûte pour achever l'affermissement de l'ensemble, — ils n'auraient pas manqué d'appliquer cette méthode importante et de la substituer à la méthode bien moins efficace qu'ils avaient adoptée. A Java aussi les toits des anciens édifices ont la forme de fausses voûtes, comme on dit, composées d'assises horizontales de pierres qui font saillie l'une au-delà de l'autre. Le plus souvent ces assises commencent par suivre les quatre murs, et continuent ainsi à former jusqu'à une certaine hauteur un carré, dont on supprime ensuite les angles, et qui passe ainsi en un plan à huit faces, jusqu'à ce qu'enfin une large dalle ferme la

1) Feronia elephantum.

dernière ouverture. Dans la grande coupole centrale de Bôrô-Boudour les assises du dôme forment un cercle dont les ronds se rétrécissent en s'élevant. La voûte des portes sur les différentes galeries est formée par les parois qui se rapprochent l'une de l'autre, dans ce sens que les pierres font continuellement saillie des deux côtés; on couvrait de sculptures les côtés des pierres devenus ainsi visibles dans l'ouverture de la porte, et l'on prévenait ainsi le mauvais effet que cette disposition aurait fait sans cela. Il y a d'anciens édifices à Java qui fournissent des modèles de la forme extérieure, pour ne pas dire de la construction même d'une voûte; on supprimait dans l'intérieur du dôme tous les bords saillants et on arrondissait les lignes. On paraît n'avoir adopté nullepart sur Bôrô-Boudour cette dernière méthode, excepté pour les portes qui conduisent de la première galerie à la seconde; ces portes sont tombées en ruines maintenant, mais en 1814 elles étaient assez bien conservées dans leur forme originale pour faire dire à M. Cornélius que "ces portes étaient couvertes d'une voûte en plein cintre parfait." Si les architectes n'ont pas connu l'art de construire de véritables voûtes, on serait mal venu de leur faire un reproche de n'avoir construit à Bôrô-Boudour que de fausses voûtes; il faut avouer du reste que, cette méthode une fois adoptée, ils ont fait de leur mieux pour garantir autant que possible la stabilité et la solidité de leur chef-d'oeuvre. Mais supposé même qu'ils eussent pu construire de vraies voûtes, il serait douteux que les voûtes les plus solides eussent pu résister aux secousses qui agitent si souvent le sol de Java et aux influences désastreuses dont nous avons parlé plus d'une fois déjà, et qu'il faut redouter à Java plus qu'ailleurs. Lorsque les murs latéraux s'écartent ou se déplacent, il faut bien que les voûtes les plus solides et les plus fortes s'écroulent.

Nous arrivons maintenant à une critique plus fondée de l'oeuvre des architectes de Bôrô-Boudour. Cette critique se rapporte aux escaliers qui conduisent à plusieurs galeries, et au peu d'espace que ceux-ci pouvaient offrir, même à un nombre peu considérable de fidèles.

Il faut avouer qu'en général les marches sont trop étroites et trop hautes, ce qui rend l'ascension assez difficile. Puis, les escaliers sont trop raides; et malgré cela ils avancent encore trop dans les quatre premières galeries, ce qui prend au pavé une grande partie de sa largeur. Cela est surtout gênant dans les escaliers qui conduisent de la seconde galerie à la troisième, et où il ne reste du pavé de cette dernière que l'espace d'une seule marche un peu large, pour séparer le dit escalier de celui qui conduit à la quatrième galerie. A la façade de l'est il ne reste même du pavé que la largeur d'une marche ordinaire, ce qui fait que les deux escaliers se confondent, pour ainsi dire, en un seul. Cet arrangement interrompt la continuité du pavé des quatre premières galeries sur les quatre façades, et il faut (du moins sur la troisième galerie), pour continuer sa promenade toutes les fois qu'on arrive à chacun des quatre portails ou des passages, descendre une marche dans l'escalier, pour remonter de l'autre côté. Près des portes de la quatrième galerie. environ le tiers de toute la largeur du pavé est resté libre; mais c'est trop peu pour l'aisance et la sécurité des pélerins On n'a conservé toute la largeur du pavé que sur la dernière ou la cinquième galerie; là l'escalier tout entier se trouve renfermé dans le portail, qui est beaucoup plus large ici qu'ailleurs. La chose était possible ici, parce que la saillie du milieu du mur d'enceinte qui entoure cette cinquième galerie à l'extérieur, s'était rétrécie au point de n'offrir de l'espace que pour un passage ou un portail ordinaire, mais plus profond; de là cette saillie suivait la même ligne à la face postérieure du mur d'enceinte. Cette particularité permettait même de ménager un porche assez large sous le portail entre la dernière marche et le mur d'enceinte. Si l'on avait songé à prendre les mêmes précautions sur chacune des galeries, on aurait donné plus de régularité à l'ensemble et l'on en aurait rendu l'aspect plus satisfaisant, mais on aurait surtout infiniment contribué à faciliter l'ascension au public. Brumund croit devoir conclure de cette différence dans la disposition des escaliers sur cette galerie et sur les galeries inférieures, que les architectes de Bôrô-Boudour n'ont pas travaillé

d'après un projet préalablement arrêté, mais qu'ils ont reconnu leur erreur, lorsqu'il n'était plus possible de la redresser que sur la dernière galerie. Nous ne croyons pas ces raisons suffisantes pour justifier la supposition de Brumund. On ne commence et n'achève la construction d'un édifice de cette étendue qu'après avoir fait longtemps d'avance un plan élaboré dans tous les détails. Nous avouons qu'on a commis une faute réelle en interrompant la continuité des pavés sur chacune des quatre façades; mais nous croyons pouvoir prouver qu'il ne convient pas d'en faire un si grand reproche à l'architecte. On a évité cette faute sur la dernière galerie, non pas cependant grâce à l'expérience, mais, comme nous avons vu, grâce à l'espace plus grand que le portail y trouvait tout naturellement, et grâce à l'absence de la saillie du milieu dans le dernier mur d'enceinte, provenant de ce que ce mur ne devait plus suivre un plan à vingt faces, mais à douze faces seulement. Avec la meilleure volonté du monde on n'aurait pas pu obtenir cet espace sur les quatre galeries inférieures, où les murs d'enceinte devaient continuer à former des lignes parallèles.

Mais on nous dira que l'étroitesse des galeries elles-mêmes est un défaut réel. Si dès le début on les avait faites plus larges, l'embarras, provenant de ce que les escaliers avancent trop, n'aurait pas été si gênant, et en élargissant la distance, on aurait fourni aux spectateurs un meilleur point de vue pour jouir de l'aspect des bas-reliefs; enfin, s'il y en avait parmi les objets de ces tableaux qui devaient recevoir des hommages religieux, les fidèles auraient pu s'asseoir dans ce but sans gêner la marche des autres passants. Pour répondre à ces observations nous commençons par rappeler que la colline qui devait servir de noyau à l'ensemble, était donnée par la nature et n'admettait que peu de modifications. La largeur dont on pouvait disposer sur le versant de la colline se trouvait en rapport avec la hauteur des différentes galeries, et celle-ci était proportionnelle aux dimensions des murs d'enceinte avec leurs niches et les autres parties architectoniques. Si l'on avait élargi davantage les galeries, on aurait dû en diminuer le nombre et en augmenter la hauteur

proportionnelle; ou bien on aurait été obligé de faire la pente au bas de la colline plus douce et d'y apporter une masse considérable de terre pour obtenir le plateau indispensable; et supposé qu'on eût pu faire tout cela, il aurait toujours encore été douteux, qu'on eût pu donner assez de solidité à ce terrain pour le rendre capable de supporter le poids de l'édifice et de résister à l'affaissement du sol ou à la force entraînante de l'eau qui découlait des parties supérieures.

Nous avons observé plus haut, page 14, dans notre description de Bôrô-Boudour, que la colline naturelle présentait, à une certaine hauteur au-dessus du niveau de la plaine environnante, un large plateau, qu'il fallait modifier peut-être par-ci par-là en enlevant des parties de terrain, mais qui offrait, pour ainsi dire, le moyen tout naturel d'y construire les fondements proprement dits de l'édifice, c'est-à-dire les terrasses inférieures sur lesquelles devait reposer l'ensemble. Au-dessus de cette surface s'élevait la partie supérieure de la colline qu'on avait choisie pour la construction principale, et après qu'on eut tracé ainsi l'espace indispensable pour les terrasses inférieures et supérieures, il fallait distribuer la pente qui restait, de façon à y trouver de la place pour les cinq galeries. Ce qui restait ainsi du versant ne fournissait qu'un espace restreint; nous supposons que le nombre des galeries a été ordonné par des considérations religieuses, et il n'était donc plus possible de faire la pente des escaliers plus douce, les marches plus larges et moins hautes, et de donner plus de largeur aux galeries.

Il est probable que les galeries n'ont pas dû servir à être des lieux d'adoration et d'hommages religieux. Le but du pélerinage se trouvait au sommet; c'était le grand Dagob central. Les bas-reliefs devaient seulement raffraîchir le souvenir du maître, de sa vie, de sa doctrine, de l'histoire de ses disciples et de sa religion, dans l'esprit de ceux qui montaient vers le sommet. Mais là haut était l'endroit où il fallait adorer et accomplir les cérémonies religieuses. On ne s'arrêtait pas dans les galeries; il n'était pas nécessaire au moins de s'y arrêter longtemps; on trouvait d'ailleurs sur chacune des quatre faces

l'occasion de passer d'une galerie à une autre, sans être obligé de faire préalablement le tour de l'édifice. Voilà ce qui nous paraît, sinon une justification suffisante, du moins une explication plausible de la disposition et des dimensions des galeries et des escaliers. Mais nous tenons à fixer l'attention sur une autre explication, qui ne se trouve pas en rapport avec la disposition naturelle du terrain, et que M. Wilsen nous paraît avoir soulevée avec beaucoup de raison. M. Wilsen se demande si la raideur des escaliers, la difficulté que présentent les marches, les interruptions continues du pavé des galeries ne devaient pas être un symbole des difficultés énormes et nombreuses dont le Bouddha, et après lui ses sectateurs, avaient à triompher pour s'élever toujours plus vers la perfection et pour arriver enfin au Nirvâna?

Une autre question se présente. Fallait-il rendre les pieux pélerins attentifs à ces difficultés de la vie avant qu'ils eussent atteint l'édifice proprement dit, la partie maçonnée de la colline? La base du versant sur lequel s'élevait la terrasse carrée inférieure, que nous avons décrite plus haut, a-t-elle peut-être été revetue encore de quelques terrasses plus basses, et y a-t-il ue des escaliers, pour conduire de la plaine à cette terrasse carrée? Brumund croit pouvoir admettre ces terrasses aussi bien que ces escaliers. Selon lui il est peu probable qu'on n'ait eu que des sentiers pour monter a la première partie de la colline, haute, comme nous avons dit, de 15,5 M. Les anciens Javanais avaient une prédilection toute spéciale pour des escaliers. Brumund trouva dans différents endroits du Merapi, comme aussi sur le Djeng, des escaliers, qui conduisaient vers un lieu sacré, vers un temple, ou qui facilitaient l'accès d'un lieu de prière. Pour cette raison il ne pense pas qu'il ait manqué des escaliers conduisant de la plaine à Bôrô-Boudour. Il a du reste encore un autre motif: le sanctuaire, tel que nous le connaissons maintenant, lui paraît très bas en comparaison des dagobs de l'Inde au delà du Gange et de Ceylan; il en conclut qu'un plus grand nombre de terrasses ont entouré le pied de la colline, que la construction proprement dite n'aurait occupé

donc pas seulement la partie supérieure, c'est-à-dire la seconde partie, mais encore la partie inférieure, haute de 15,5; ce qui aurait augmenté la hauteur du sanctuaire lui-même. Pour nous, nous ne pouvons admettre qu'il y ait eu autrefois des terrasses autour du pied de la colline jusqu'au niveau du sol; il est probable que Brumund n'en aurait pas parlé si catégoriquement, s'il avait connu l'état dans lequel on a trouvé en 1814 celle des deux terrasses inférieures qui se trouve au-dessous de l'autre. Il nous paraît ressortir de la forme carrée de cette terrasse et de l'espace qu'elle offre, qu'elle a servi de base à l'ensemble et de commencement à toute la construction; le plateau que formait la partie inférieure de la colline, beaucoup plus large que l'autre, était du reste une base assez ferme pour rendre superflu un nombre plus grand de terrasses artificielles. La hauteur de la première terrasse, d'après les chiffres de Cornélius, était si basse qu'un escalier était parfaitement inutile; deux lions, placés au milieu de chacune des quatre faces, indiquaient le passage. Il est fort difficile de dire aujourd'hui si des escaliers ont conduit du sol le long de la pente jusqu'au plateau de la colline avec la terrasse, ou si l'on a dû gravir la pente très douce de la partie inférieure de la colline par de simples sentiers; mais ce que nous croyons pouvoir affirmer assez positivement, d'après les plans et les dessins que nous avons eus sous les yeux, c'est qu'on a pu se passer fort bien de ces escaliers, et qu'ils n'étaient nullement indispensables, si du moins la nature du terrain n'a pas tout à fait changé.

Enfin, il ne faut pas perdre de vue dans notre appréciation de la valeur artistique de Bôrô-Boudour, que l'édifice n'a jamais été entièrement achevé. Il a fallu sans doute une longue série d'années avant que le sanctuaire ait été assez achevé pour pouvoir servir au but auquel on le destinait; on pouvait ajouter ou achever plusieurs détails, après que les principales parties avaient pris leur place et que l'édifice proprement dit avait été terminé. Lorsque les architectes avaient achevé leur oeuvre, les sculpteurs pouvaient continuer encore et finir leur tâche. Mais ceux-ci ne l'ont jamais entièrement terminée. Il est très probable que les portails ont été construits et achevés dans la dernière période

de tout le travail, à moins qu'on ait laissé des ouvertures dans les murs d'enceinte aussi longtemps que cela était nécessaire pour y faire passer les pierres plus larges, dont on avait besoin pour les parties supérieures, mais surtout pour porter les Bouddhas jusqu'aux endroits où ils devaient trouver leur place. Car si l'on avait dû suivre pour ce transport les escaliers et les passages achevés, ces parties auraient trop souffert. Il semble cependant que ces portails, pour autant qu'on peut en juger par l'état caduc où ils se trouvent dans ce moment, ont été entièrement achevés avec la même sollicitude et le même fini que le reste. Et cependant nous trouvons partout des traces certaines de l'état inachevé de quelques parties. Il faudrait même supposer que la construction et décoration de l'édifice, après avoir duré pendant le grand nombre d'années que réclamait une oeuvre aussi colossale, n'avaient pas été terminées à l'époque où le peuple qui avait élevé ce sanctuaire à l'honneur du Bouddha, commença à tomber en décadence, où le culte du maître dut faire place à une autre religion, où l'intérêt qu'on avait voué autrefois à son monument avait disparu. Nous n'en voulons pour preuve que deux gargouilles, qui terminent les conduits d'eau dans une des galeries supérieures; on voit fort bien que ces gargouilles ont réellement servi, mais elles ont toujours conservé leur forme grossière et primitive; tandis que toutes les autres gargouilles ont été travaillées et décorées par le sculpteur de la manière que nous avons décrite plus haut, il semble que ces deux seules aient été oubliées, comme des preuves incontestables du fait que l'oeuvre n'était pas encore achevée lorsque déjà l'édifice avait fait son temps. Nous croyons en trouver une autre preuve dans l'aspect que présentent les nombreux lions ou singhas qu'on trouve, ou qu'on trouvait au moins il y a quelques années, des deux côtés du chemin qui conduit de Bôrô-Boudour au Pasangrahan, et qui sans aucun doute ont fait partie de l'édifice. Quelques-uns de ces lions sont entièrement achevés, mais il y en a plusieurs dont les contours ne sont qu'ébauchés, et qui attendent toujours encore que leur tour vienne pour recevoir la dernière retouche du sculpteur. Il est clair que nous

ne pouvons signaler à ce propos la grande statue du Bouddha qui est restée inachevée, car nous avons déjà dit plus haut qu'on l'a laissée inachevée à dessein lorsqu'elle a été enfermée dans le grand Dagob.

Nous parlerons plus bas de la valeur des sculptures, des bas-reliefs et des différents ornements de l'édifice, car la valeur de l'ensemble dépend aussi de la valeur qu'on pourra attribuer à ces détails; mais, comme nous venons d'examiner jusqu'à quel point l'édifice convient au but dans lequel il a été construit, et s'il n'a rien laissé à désirer sous le rapport de la solidité, nous désirons apprécier encore ses mérites esthétiques.

Quelques-uns pensent que, pour bien apprécier l'édifice au point de vue esthétique, il faut prendre l'impression qu'il produit sur l'âme du spectateur, sans tenir compte de sa destination, ou sans faire valoir des considérations d'un autre genre; le sentiment aurait à se prononcer en dehors du jugement de l'intelligence. Voilà une méthode, dont nous ne pouvons admettre la justesse que jusqu'à un certain point. D'ailleurs, nous ne désirons pas l'appliquer à Bôrô-Boudour; ici du moins nous désirons que le sentiment se combine avec le jugement, ou qu'il se laisse guider par lui. En effet, nous ne pouvons nous demander ici, si tel édifice d'un tout autre genre et d'une tout autre forme produirait peut-être au premier abord une meilleure impression sur le spectateur; tout ce que nous pouvons exiger, c'est que le monument en question, construit dans cet endroit et dans un but spécial, produise une impression agréable. Brumund n'oserait répondre affirmativement. Il appelle Bôrô-Boudour un édifice sombre, mélancolique, lourd, une masse de pierres taillées et sculptées, richement décorée d'images et de niches, mais écrasée autour du sommet de la colline. Il reconnaît qu'autrefois, lorsque l'édifice était encore neuf et intact, il a pu produire un meilleur effet et frapper le spectateur; mais il pense que la construction a toujours dû paraître lourde, parce qu'elle manquait de portiques et de colonnades, et que les différentes parties de l'édifice étaient étroitement serrées les unes contre les autres. Brumund dit ailleurs que les terrasses

supérieures ne s'élèvent pas assez au-dessus des galeries, tandis que le grand Dagob, si massif et colossal qu'il soit, vu d'en bas, aurait dû être beaucoup plus large et plus haut pour faire un bon effet. Il est vrai que la plupart des petits dagobs qui s'élèvent sur les terrasses rondes supérieures se sont écroulés entièrement, ou du moins en partie, qu'aucun d'eux n'a conservé le cône ou le pinacle qui termine la coupole; mais malgré ces difficultés, qui ressortent de l'état endommagé de ces objets pour celui qui demande à juger de l'effet qu'ils auront produit autrefois, Brumund est d'avis que ces dagobs ne peuvent avoir montré beaucoup plus que le sommet de leurs cônes à ceux qui se trouvaient dehors. Il choisit son point de vue au bord du terrain environnant, mais de là il ne voyait rien des dagobs des terrasses supérieures, oui il n'aperçut pas même le grand Dagob central; la ligne de l'oeil passait par le dessus du cinquième mur et de ces niches sans rien rencontrer de ce qui se trouvait derrière ce mur. Alors il choisit son point de vue ailleurs et se plaça au pied de la colline de l'autre côté du chemin; mais là encore il ne pouvait rien voir des dagobs des terrasses rondes qui sont restés debout, tandis que le grand Dagob n'était qu'à moitié visible pour lui; ce dernier semblait écrasé par les énormes dimensions de l'ensemble de l'édifice. Brumund est d'avis que, pour éviter ces défauts, on aurait dû élever davantage les terrasses rondes; on aurait pu voir alors du dehors les dagobs s'élevant sur leurs piédestaux, le Dagob central aurait dû être plus large et plus haut pour dépasser les dagobs environnants.

Nous pourrions opposer à cette opinion assez défavorable, que le savant auteur a emportée de l'aspect général de Bôrô-Boudour, celle de tant d'autres, qui ont parlé avec enthousiasme des excellentes qualités de tout l'édifice; nous pourrions en appeler entre autres aussi au jugement de M. Wilsen, à qui nous n'hésitons par à reconnaître une certaine autorité, tant à cause de ses connaissances et de son coup d'oeil d'artiste, que parce qu'il a séjourné si longtemps dans le voisinage immédiat de Bôrô-Boudour. Et l'on sait combien M. Wilsen vante à tous égards l'ensemble de cette construction. Pour nous il faut bien nous en

rapporter un peu à ce qu'en disent les autres, parce que nous n'avons pas eu l'avantage de voir et de juger par nous-mêmes. Cependant, comme nous avons eu à notre disposition des plans et des dessins, qui nous permettent de nous faire une idée assez exacte de Bôrô-Boudour, nous osons rendre compte de l'impression que nous en avons obtenue.

Nous choisirons notre point de vue à une distance suffisante, dans un endroit où toute la construction et toute la colline se présentent facilement à nos regards. Car il est évident que la question n'est pas de savoir ce qui devient visible ou non, lorsqu'on se place sur une des terrasses, puisque là, comme dans tout autre endroit de l'édifice lui-même, on ne peut apprécier que des parties spéciales; l'impression générale ne saurait provenir que d'un coup d'oeil d'ensemble et ne devient possible qu'à une distance suffisante. La Pl. I donne une vue de Bôrô-Boudour prise du côté du nord, non loin du pied de la colline, sur le chemin qui conduit de Tjandi Pawon à Menoreh en passant le long de Bôrô-Boudour, pour se diriger de là un peu vers le nord, ensuite vers l'ouest, en contournant le monticule de Daghi. Si ce dessin est exact, et nous n'avons pas de motif pour en douter, il faudra reconnaître que le grand Dagob central, aussi bien que les petits dagobs des terrasses rondes, ressortent parfaitement bien, et qu'il ne faudrait pas du tout de plus grandes dimensions à ce bâtiment central pour le mettre en proportion avec le reste.

Nous trouverons un point de vue plus favorable encore, en nous plaçant à une distance d'environ 400 M. de l'édifice vers le sud-ouest dans la direction de Boumi-Segoro, ou bien à une distance égale vers le nord-est, un peu à droite du chemin du Tjandi Pawon, que nous avons mentionné plus haut. Un dessin fort exact, pris au premier de ces deux points de vue, nous autorise parfaitement à ne pas partager le jugement défavorable de Brumund. Toute la partie inférieure de la colline et une partie de la plaine environnante se déploient alors devant le spectateur, et comme la partie maçonnée de la moitié sud-est de cette colline suit dans sa pente la même direction, toute la construction

semble s'élancer assez considérablement, et l'aspect écrasé, dont on pourrait peut-être se plaindre à un autre point de vue, disparaît entièrement. Il n'est guère possible que l'aspect ait été moins favorable pour ceux qui, venant du Tjandi Pawon, se trouvent à droite du chemin; c'est de là que paraît avoir été prise la vue que présente l'enveloppe des livraisons de l'Atlas des planches, empruntée probablement à un tableau de feu Monsieur Siburgh.

Rappelons-nous maintenant la destination spéciale de Bôrô-Boudour: voilà un monument du Bouddha, l'endroit où reposaient, ou du moins étaient censées reposer ses saintes reliques, le mausolée du maître, objet de pieux pélerinages de la part des fidèles qui voulaient célébrer la mémoire de ses bienfaits, de ses vertus, de sa doctrine, lui apporter leurs offrandes, peut-être même invoquer sa protection et son secours dans la détresse ou attendre de lui la réalisation de leurs voeux les plus chers. Eh bien, si telle était la destination de Bôrô-Boudour, il fallait bien choisir un édifice sévère. Les stoûpas primitifs fournissaient les lignes générales de la forme; puisqu'il fallait quelque chose de grand et de vaste, une colline conique offrait le meilleur terrain qu'on pût choisir. Une construction qui était en dessous un large carré et qui, passant par le polygone, devenait peu à peu un cercle, pour se terminer dans la pointe du Dagob central, — une telle construction fournissait dans ses lignes générales l'aspect d'une pyramide. Si l'on attribue une signification symbolique à cette forme, on peut dire qu'elle commence par représenter la variété du monde matériel, sur lequel s'élève la pyramide quadrilatère, pour élever ensuite le fidèle à l'unité du monde supérieur et éternel; et le profond sérieux dont le premier aspect de Bôrô-Boudour vu à une certaine distance, devait remplir le coeur du pélerin ou du voyageur bouddhiste, est déjà un témoignage incontestable et précieux en faveur de la valeur esthétique du monument. A mesure qu'on s'approche du temple, les différents détails, qui ne s'en étaient pas détachés jusque là, commencent à attirer plus spécialement l'attention. Voici les singhas postés à l'entrée des passages qui conduisent aux terrasses infé-

rieures, voilà les niches avec leurs Bouddhas assis, plus loin les bâtiments à cloche ou les petits dagobs, qui s'élèvent sur les murs d'enceinte, les dagobs travaillés à jour sur les terrasses circulaires, où l'oeil pénétrant croit découvrir déjà les formes des Bouddhas qui y résident, et enfin au loin le but suprême du voyage, le Dagob mystérieux du centre avec les saintes reliques qu'il renferme, avec le Bouddha à l'état de devenir qui y attend le monde futur. Les sculptures et les ornements sont en parfaite harmonie avec ce caractère; l'impression qu'on a reçue au loin, se trouve entretenue et raffermie, à mesure que les détails de chacune des parties se découvrent. Voici d'abord les images taillées dans les murs, qui représentent les adorateurs du Bouddha, ceux qui écoutent et qui acceptent sa prédication; voilà plus loin la vie du maître représentée dans tous les détails par des tableaux travaillés avec beaucoup de soin. Les différentes scènes qui ornent les parois des galeries supérieures se rapportent à des détails de l'histoire du Bouddha qui nous sont restés inconnus ou que nous avons de la peine à comprendre; mais il est bien sûr qu'à ces époques elles auront parlé clairement à l'âme religieuse de l'Hindou, ou que son prêtre lui en aura interprété le sens. Les ornements qui ont été empruntés à la nature, au monde animal et au monde végétal, surtout à ce dernier, ont tous leur signification symbolique; non seulement ils constituent les ornements de l'édifice, mais ils parlent aussi à l'esprit et au coeur des fidèles de la doctrine de leur grand maître. Bôrô-Boudour remplit ainsi, aussi bien dans son ensemble que dans ses parties, les deux plus grandes conditions qu'on peut poser à un édifice avant de l'appeler beau, à savoir la vérité et l'unité; la vérité dans ce sens que le monument est l'expression même de sa destination, et l'unité en ceci que chacune des parties rend l'idée qui domine et qui pénètre l'ensemble. La clarté qui règne en tout cela provient de l'ordre que l'architecte a observé partout, un ordre qui, bien loin d'exclure une liberté appliquée avec tact, la recommande plutôt, mais qui repousse tout ce qui serait caprice d'une fantaisie déréglée. On a le droit de reprocher à l'art hindou en général d'avoir admis trop souvent la fantaisie déréglée

dans ses oeuvres, de produire des combinaisons baroques, monstrueuses, choquantes; souvent le caprice et l'exagération se substituent à la régularité à et la nature. Mais il faut avouer que les fondateurs de Bôrô-Boudour, eu égard à leur origine et à l'école où ils se sont formés, se sont particulièrement modérés sur ce point. Il y a des combinaisons étranges: le corps d'un oiseau, par exemple, avec les seins et la tête d'une femme; mais cette combinaison n'offense pas ici le goût; on a soigneusement conservé les proportions; les transitions sont douces et faciles. Il y a naturellement des monstres; ces objets étaient indispensables à cause de leur signification symbolique; mais la place qu'ils occupent, le rapport où ils se trouvent avec les différentes parties de l'édifice, la manière dont ils ont été travaillés, et du reste le but dans lequel on les appliquait (ils ne devaient être que des ornements d'architecture) leur enlèvent tout ce qu'ils auraient eu sans cela d'effrayant et d'horrible. Les singhas, symboles de pouvoir royal et d'origine princière, ne ressemblent plus beaucoup, il est vrai, à des lions; leur attitude n'est pas toujours très naturelle pour un animal; mais ils ne choquent pas l'oeil et ne troublent nullement l'harmonie de l'ensemble. La combinaison des différentes parties (il y a dans les singhas du lion, du tigre, et même du taureau, non pas cependant du taureau de l'Inde et de Java) a été si bien faite, que, si nous faisons abstraction des ornements symboliques, qui ont été empruntés aussi au règne végétal, et qu'il faut considérer ici comme des détails accessoires, nous pourrions presqu'aller jusqu'à admettre l'existence réelle d'animaux vivants de ce genre. Les masques de monstres au-dessus de l'archivolte des portes et des niches, ont été faits aussi en grande partie d'après le modèle de têtes de lion, et ne sont pas un ornement d'architecture moins convenable que la tête de Méduse chez les Grecs. Quant à la tête d'éléphant, qui semble devoir se prêter fort mal à cet usage, à cause de sa trompe et de ses formes lourdes et étranges, et qu'on trouve sur les rampes des escaliers aux extrémités inférieures des moulures qui forment l'archivolte des portes et des niches, l'artiste l'a légèrement modifiée et l'a rendue ainsi

parfaitement propre à devenir un ornement d'architecture, abstraction faite de sa signification symbolique. Oui, si étonnant que puisse paraître cet avis, nous ne nous plaindrons pas même d'un abus de fantaisie dans l'attitude baroque du singha assis dans la gueule ouverte de la tête d'éléphant, qu'on trouve sur quelques gargouilles et dans d'autres endroits.

Éloignons-nous encore une fois à quelque distance de Bôrô-Boudour, de façon à pouvoir embrasser l'ensemble d'un seul coup d'oeil; nous verrons se confirmer notre opinion, que les artistes ont parfaitement bien observé l'unité et l'ordre, qu'ils ont fort bien fait concorder les différentes parties avec l'ensemble, qu'une variété très convenable donne de la vivacité à toute la construction, et que l'harmonie des proportions n'a souffert dans aucun endroit. Qu'on trace devant chacune des façades une ligne perpendiculaire qui la divise en deux moitiés, — vous verrez qu'une moitié est, pour ainsi dire, le miroir de l'autre. Cette ressemblance parfaite pourrait amener une certaine monotonie, surtout parce que les divisions horizontales des différents murs d'enceinte divisent toute la surface dans un grand nombre de blocs ou de couches. Mais ce qui rompt cette monotonie, ce sont les bâtiments à niche, les bâtiments à cloche et d'autres, dont les coupoles et les flèches produisent une variété agréable et un jeu fort joli de lumière et d'ombre. Ce qui contribue plus encore à rompre l'uniformité, ce sont les deux saillies que présente chacune des façades; car, par suite de cet arrangement, nous avons d'abord quatre lignes verticales, qui divisent chacune des façades en cinq parties, et ensuite trois plans verticaux, qui reculent l'un derrière l'autre; les contours de ces plans trouvent leurs limites dans les ornements, formés par des tourelles et des cloches, que nous avons signalés tout à l'heure, et donnent un aspect plus dégagé et plus vif à l'ensemble, qui est en effet un peu massif, un peu lourd et un peu large en proportion de la hauteur; ces saillies contribuent aussi à conserver la connexion entre les différentes parties, connexion que les lignes horizontales ininterrompues auraient tendu sans cela à effacer. Ce qui contribue également à maintenir cette connexion entre les différentes

parties, c'est que celles-ci passent insensiblement l'une dans l'autre; pas une seule de ces parties ne pourrait venir à manquer, sans qu'il y eût quelque chose d'inachevé dans l'aspect de l'ensemble. Il résulte, à notre avis, de tout ce qui précède, que Bôrô-Boudour occupe un rang élevé parmi les monuments d'architecture, et que, apprécié au vrai point de vue, il peut fort bien souffrir d'être comparé, non seulement aux produits connus de l'art indien, mais encore à ceux d'autres pays.

Nous avons parlé jusqu'ici d'une manière générale de l'édifice et de ces parties architectoniques; nous désirons vouer maintenant notre attention aux ornements par lesquels le ciseau du sculpteur en a augmenté la beauté.

On reproche en général à l'art hindou, surtout à l'art javanais, de sacrifier la stabilité et l'aspect grandiose de ses édifices à sa prédilection pour les ornements; la forme principale, dit-on, se perd trop ainsi dans la richesse des détails, l'oeuvre de l'architecte y est trop subordonnée à celle du sculpteur. Nous n'aimerions appliquer ce reproche à Bôrô-Boudour qu'en faisant toutes nos réserves; les ornements y sont indispensables pour éviter la monotonie. Qu'on ne nous oppose pas ces centaines de Bouddhas, qu'on trouve distribués dans les niches sur les quatre façades; car comment s'en passer dans les niches? Si ces images n'étaient pas là, l'édifice perdrait en grande partie son expression et sa signification; il faut plutôt y voir des fragments architectoniques de l'ensemble, que de les envisager en elles-mêmes comme des produits de la sculpture. Mais là même où les sculptures sont des ornements proprement dits, on ne saurait accuser les architectes de Bôrô-Boudour d'avoir surchargé l'édifice, pas plus qu'on ne peut méconnaître un bon goût, un sentiment très vif du beau dans le choix des formes et dans la manière dont ils ont combiné les ornements. Nous parlerons tout à l'heure des bas-reliefs. Commençons par passer en revue les moulures des murs d'enceinte; ce qui nous frappe de suite, c'est l'absence de prodigalité dans les différents détails de ces moulures, tant en dessus qu'en dessous; on a aussi fort bien observé les proportions et l'on a fait passer les différentes parties insensiblement l'une

dans l'autre; ce genre d'ornements a été composé avec un nombre restreint de formes variées très pures d'ailleurs; ces formes ont été appliquées systématiquement à tout l'édifice et à ses différentes parties, et, par suite de leur variété modérée et de leur pureté, elles contribuent à maintenir une unité, une harmonie, qui ne manquent pas de faire un excellent effet et qui évitent entièrement le défaut de monotonie. Aucune des parties dont se composent ces moulures ne se distingue par des cubes, des imbrications, des dents de scie, des chapelets ou d'autres ornements de ce genre; toutes sont restées unies. Oui les petits dagobs ou bâtiments à cloche, qui s'élèvent sur les murs d'enceinte, et les dagobs des terrasses ont également des moulures unies sans ornements; les ornèments de feuilles et les festons qu'on trouve sous ces dagobs, doivent être considérés exclusivement comme les détails qui constituent le coussin de lotus ou le piédestal à part sur lequel reposent ces bâtiments; ce coussin représente la partie supérieure d'un calice de lotus ouvert. Il n'y a que le grand Dagob central dont le nu soit orné tout autour à mi-hauteur d'un large bandeau d'arabesques.

Les moulures de l'archivolte des niches et des portes ont été travaillées au ciseau. Nous avons déjà dit un mot des ornements sculptés qui se trouvent à la partie supérieure et aux deux extrémités; ces ornements ont leur signification symbolique; les parties intermédiaires des moulures, sans être surchargées, ont été pourvues au dehors d'une marge gracieuse de feuilles.

Contre les montants des niches ont été sculptés des pilastres ou colonnettes engagées, avec des images accroupies, qui semblent soutenir les moulures de l'archivolte. Ces colonnettes, tout comme les pilastres qui se trouvent dans les nus des murs, dans les portails et dans les niches, se composent d'un grand nombre de membres reliés par une série de bandeaux superposés; cette méthode de construction semble être en contradiction avec les conditions que l'art classique a fixées pour les fûts des colonnes, c'est-à-dire d'être unis et sans ornements. Il ne convient pas cependant d'appliquer ici ces conditions, vu que ces pilastres et ces colon-

nettes ne sont pas destinés à supporter quelque chose, mais qu'ils sont de purs ornements; c'est pour cette même raison que les moulures et les bandeaux, si conformes au style général de la construction, ne sauraient manquer ici.

Quant aux cordes ou chaînes avec leurs clochettes suspendues au bout, qui ornent les nus de mur dont nous avons fait mention plus haut, quant aux draperies et aux guirlandes qui se trouvent ailleurs, tout le monde s'accordera pour reconnaître beaucoup de tact et de goût dans la manière dont ces ornements ont été faits et disposés. Il faut accorder les mêmes éloges aux ornements dont on a couvert, à l'extérieur des portes des différentes galeries, les profils des assises qui constituent les voûtes. Si cette surface avait dû rester nue, elle aurait sans doute choqué le regard. La porte du premier mur d'enceinte est entièrement tombée en ruines, et ne saurait par conséquent prouver ce que nous avançons. Mais tout ce qu'on trouve ailleurs: les oiseaux qui ornent la surface de la voûte du second mur d'enceinte, les oiseaux battant des ailes qu'on trouve sur la troisième, les draperies et les oiseaux à la figure et aux seins de femme qu'on trouve sur les voûtes correspondantes de la quatrième, surtout aussi sur celles de la cinquième galerie, les cordes et les draperies gracieuses, les saints qui ont l'air de quitter les nuages en volant et qui semblent vouloir vider des coupes remplies de fleurs ou de cadeaux sur l'archivolte des portes, — tout cela révèle un goût exquis, un système bien choisi d'ornementation, appliqué aux endroits où il fallait cacher et couvrir des parties de l'édifice, indispensables sans doute, mais qui auraient choqué l'oeil.

Nous en appelons aussi aux antéfixes des corniches, dont nous avons décrit la forme fondamentale dans notre première partie page 20. Les ornements en forme de plantes qui ont été sculptés sur le devant de ces antéfixes, pourraient leur valoir le nom d'anthéries, que ces ornements portent dans l'architecture grecque, (Voyez Pl. XIII n°. 6); et ils méritent en effet d'être comparés aux ornements analogues des meilleurs édifices qui nous sont restés de l'art classique.

Mais il y a des ornements auxquels nous hésitons moins encore à prodiguer ces éloges; ce sont d'abord ceux qu'on trouve sous les niches de Bouddha du second mur d'enceinte et des trois murs suivants, et ensuite les ornements des larges bandeaux ou cadres qui séparent les grands bas-reliefs de la paroi postérieure de la seconde galerie (le devant du second mur d'enceinte). Ces compositions élégantes de différentes parties de la fleur de lotus, réunies en des guirlandes, dont les bouts retombent des deux côtés, et la manière gracieuse dont on a songé à combler les vides dans ces guirlandes, suffiraient déjà pour nous disposer en faveur des artistes de Bôrô-Boudour, voyez Pl. XIII n°. 6. Pour obtenir une rosace on a pris la fleur de lotus à moitié ouverte, les feuilles extérieures tout à fait déployées, les feuilles intérieures fermées encore et disposées autour du coeur et des graines de la fleur; et il faut avouer que, regardée d'en haut, une telle fleur ressemble en effet à une rosace; une autre forme de fleur de lotus sert de point d'appui aux guirlandes et marque l'endroit d'où retombent les bouts; cette forme représente la fleur de profil dans un stade plus avancé de développement, ayant les feuilles extérieures recourbées et dirigées en bas, tandis que les feuilles intérieures se relèvent. C'est la forme que nous avons retrouvée plus d'une fois et que nous avons désignée sous le nom de trône ou coussin de lotus. Les guirlandes elles-mêmes se composent des graines de la fleur, et les bouts qui retombent dans plusieurs endroits de ces guirlandes, se composent à leur tour de petites graines et de stampilles, qui reposent sur la fleur de lotus; cette fleur ressemble, sauf une légère modification à la rangée extérieure des feuilles, à la fleur à laquelle sont suspendues les guirlandes. Les rosaces de lotus que nous venons de décrire, ont été remplacées contre le troisième mur d'enceinte par des cacatois qui battent des ailes, et les lotus auxquelles sont suspendues les guirlandes par une espèce de lis, ornement d'architecture que nous trouvons souvent aussi ailleurs. Ces modifications ne nuisent pas à l'élégance de l'ensemble de ces ornements; ce qui y contribue surtout, c'est l'attitude dégagée des oiseaux, voyez Pl. XIII. 7. Les rosaces

du quatrième et du cinquième mur d'enceinte se composent d'une fleur que nous rencontrons souvent parmi les sculptures, soit comme ornement de la tête et du cou, soit parmi des dons offerts à titre d'hommages. Les six feuilles de cette fleur ont été distribuées autour du centre, et l'ensemble se trouve entouré d'un bord de petites boules, dont la forme a été empruntée sans doute à son tour aux graines d'une plante; entre ces rosaces pendent des bouts de guirlandes qui se composent de feuilles tressées, voyez Pl. XIII. n°. 8. Mais les objets qu'il faut citer avant tout comme d'excellents échantillons de cette manière de décorer, ce sont les bords d'arabesques qui séparent les bas-reliefs de la paroi postérieure de la seconde galerie, voyez Pl. XIII n°. 1—5. La forme de ces arabesques a été empruntée, tout comme les ornements précédents, aux différentes formes du règne végétal, et le lotus y joue un grand rôle; on pourra sans scrupule les comparer aux meilleurs produits d'autres temps ou d'autres pays. Il n'aurait pas été possible de représenter avec plus d'élégance que n'ont su y mettre les artistes de Bôrô-Boudour, le singha assis et la tortue qu'on trouve sur la partie inférieure des bords latéraux, n°. 1; la statuette d'une femme assise n°. 4; le singe assis, n°. 5; mais surtout les oiseaux qu'on trouve dans des attitudes différentes, ou battant des ailes, sur les calices de lotus ou à côté de ces fleurs, n°s 2 et 3. Et si enfin nous examinons les ornements qui entourent le nu du grand Dagob central, voyez Pl. XIII n°. 9, il faut reconnaître aux arabesques et aux festons, modifiés un peu dans un but symbolique, les mêmes qualités supérieures que nous trouvons partout ailleurs où se voient des ornements du même genre.

Mais hâtons-nous de nous tourner vers les sculptures proprement dites, vers les images et les reliefs taillés contre les murs; il s'agit d'apprécier la valeur de toutes ces oeuvres d'art et d'examiner jusqu'à quel point nous pourrons les comparer aux créations d'autres peuples. Pour cet examen il faut nous en tenir principalement aux observations dans lesquelles M. Wilsen et Brumund ont reproduit les impressions qu'ils avaient reçues de l'aspect et de l'étude des originaux. Nous aimerions pouvoir

vérifier leur jugement, ou bien nous former une opinion indépendante au moyen des dessins que nous possédons; mais ce moyen n'est applicable qu'en partie puisque nous n'osons attribuer quelque autorité qu'aux dessins de M. Wilsen. Ceux que nous possédons de la main de M. Schönberg-Mulder ne peuvent servir qu'à nous donner une idée générale des bas-reliefs. Ils ne nous permettent pas de porter le moindre jugement sur les mérites du travail et sur les détails des tableaux. Ce serait commettre une grande injustice à l'égard des sculpteurs de Bôrô-Boudour, que d'apprécier leur talent d'après ces croquis, qui laissent souvent beaucoup à désirer.

Nous ne serons pas surpris de voir que l'artiste indien a ignoré les règles de la perspective, et qu'il a péché plus d'une fois sur ce point. Mais l'art grec même laisse beaucoup à désirer en cela; et il faudrait reprocher en général au sculpteur d'avoir essayé l'impossible pour donner de la profondeur à ses bas-reliefs et pour représenter des objets éloignés, plutôt que de lui en vouloir d'avoir failli dans des tentatives dans lesquelles un peintre seul peut réussir. On ne peut réclamer d'un art ce qu'il ne peut donner. Une autre objection, qui se rattache immédiatement à celle qu'on vient de lire, concerne le manque de proportion dans les différents objets. Il faut avouer que cette proportion a été assez bien gardée en général dans l'harmonie des différentes parties de chaque ensemble, par exemple, entre les différents membres du corps humain; mais la proportion a été complètement sacrifiée lorsqu'il s'agissait de représenter à côté des images d'hommes, des animaux, des arbres, des édifices, des navires et d'autres objets. On a voulu représenter les hommes aussi grands que possible, et l'on a pris le plus souvent plus de deux tiers de la hauteur de la surface du bas-relief pour la hauteur de leur taille; tout le reste était accessoire et devait se contenter d'une place qui obligeait l'artiste à en modifier considérablement les proportions. Mais ne trouve-t-on pas la même chose dans plusieurs produits de l'art grec et de l'art romain, ou plutôt dans les sculptures de tous les peuples et de tous les temps? Avons nous le droit de blâmer les Hindous

d'avoir adopté cette méthode, qui s'écarte sans doute de la nature et de la vérité, mais que l'habitude a plus ou moins autorisée, et qu'on paraît avoir admise par convention tacite? Il faudrait au moins adresser le même reproche aux travaux analogues d'autres peuples. Ce qui est un défaut général dans les constructions de Bôrô-Boudour, c'est que les bas-reliefs à peu d'exceptions près y sont trop surchargés; mais cette abondance de détails ne nous empêche pas de trouver beaucoup de dessin dans la manière dont les figures ont été combinées et groupées. A tout moment il y a des groupes grands ou petits qui nous frappent par leur disposition gracieuse et dégagée. Chaque corps, surtout dans les groupes assis, a une attitude différente, chaque tête se tourne d'un côté différent, chaque figure regarde dans une direction différente, et l'uniformité relative qu'on observe dans les traits du visage (c'est là du reste un point dont nous aurons plus à dire) ne nous empêche pas d'y rencontrer par-ci par-là des expressions différentes. Les mains, les jambes et les pieds y ont des poses très variées, dont plus d'une a été empruntée à la nature avec un art fort remarquable. Il y a des images qui attestent une grande habileté technique, et qui, sculptées en haut-relief, semblent sortir du fond des tableaux; M. Wilsen en cite un exemple parmi les tableaux de la paroi postérieure de la seconde galerie, nº. 32, Pl. CCXLVI.

Ce qui devait entraver surtout le progrès de la sculpture chez les Hindous et l'empêcher de se développer dans un domaine qui permet d'ailleurs à l'art de déployer ses meilleures qualités, c'est l'idée que la doctrine de la religion hindoue s'était faite du plus haut degré de tout ce qui pouvait être appelé désirable, heureux et parfait à tous égards; le nec-plus-ultra des rêves et des désirs était ce calme, ce repos impassible, qui ne se laissait troubler par rien au monde, cette possession de soi, cet art de contenir toutes les émotions, qui ne permettait à aucune pensée, à aucune impression de se peindre sur la figure, et qui devait finir par étouffer ces émotions elles-mêmes. Un tel idéal devait enlever à l'art la plus belle occasion de varier l'expression du regard, les traits de la figure, les mouvements du corps et de faire

éclater ainsi sa plus haute puissance. Ce n'est pas que nous entendions méconnaître dans les Hindous un sentiment profond du beau, du bien, du sublime; mais le choix des meilleurs moyens pour atteindre ce but leur était entièrement interdit.

Malgré cela ils éprouvaient toujours le besoin de parler distinctement le langage de l'art; et si la variété d'expression et de mouvement leur échappait, ils s'en dédommageaient par le symbole et l'allégorie; voilà un moyen dont ils ont été très prodigues, qui convenait parfaitement à leur temps et à leur peuple, mais qui a pour nous le grand inconvénient de ne pas être très intelligible; comme nous n'avons pu être initiés à la vraie signification de leurs nombreux symboles, il nous arrive souvent de ne pas pouvoir comprendre ni même deviner l'intention exacte des artistes. Supposons par exemple qu'ils eussent à représenter un homme très saint, très sage et très distingué; ils commençaient par lui donner l'attitude d'un Bouddha; ils lui donnaient ensuite des vêtements et des ornements très riches, et le plaçaient sur le coussin de lotus; ils l'entouraient d'un grand et brillant cortége muni de différents attributs et d'objets symboliques, qui devaient indiquer le rang, les pensées, la dignité, l'éminence du personnage en question. Ou bien ils faisaient descendre sur l'image principale et à côté d'elle des fleurs, des chapelets et d'autres objets analogues, qui tombaient alors des nuages ou qui apparaissaient dans le ciel; ces détails devaient représenter alors ce qu'ils ne pouvaient exprimer par la physionomie ou par l'attitude.

Il suffit de jeter un simple regard sur les Bouddhas de Bôrô-Boudour, pour voir de suite que les artistes ont parfaitement rendu leur idéal dans les traits de l'image humaine. Le Bouddha est assis, les yeux baissés, le front uni, sans rides, le nez sans mouvement indiquent un homme tranquillement endormi; c'est seulement aux angles de la bouche qu'on découvre un trait doux qui répand un vague sourire sur la partie inférieure du visage, et qui exprime un sentiment profond de repos et de bonheur. Il faut citer dans ce genre surtout les statues qu'on trouve dans les niches sur les murs d'enceinte, voyez Pl. VIII;

ces statues-là surpassent tout ce qu'on a vu jusqu'ici de représentations du Bouddha dans d'autres pays. Il faut avouer cependant que le reste du corps humain a été rendu en général avec moins de bonheur; il se trahit ici un manque absolu de connaissances et d'études d'anatomie. Sauf dans la tête, on ne trouve presque nullepart des membres bien dessinés et des muscles bien reproduits; les chairs qui s'effacent un peu dans la réalité, sont partout trop remplies. Nous croyons pouvoir citer ici quelques lignes d'un article que Brumund a écrit autrefois à propos des deux statues de gardiens de Singasari et de Malang, et qu'il a publié dans le *Bianglala* sous le titre de: *Eenige dagen in de Residentie Pasaroean* (*quelques jours dans la Résidence de Pasarouan*); dans cet article l'auteur a exposé ses idées sur les deux points en question: l'expression de la physionomie et la représentation du nu dans les statues de l'Inde, idées qu'il n'a pas modifiées dans ses études sur Bôrô-Boudour.

„Ces deux statues," dit-il en parlant des gardiens, „n'ont pas si mauvaise mine, en dépit des crânes, des serpents et des défenses qu'on leur a donnés pour attributs; oui, il y a même une flagrante contradiction entre leurs attributs horribles et effrayants d'un côté et leur physionomie fade et apathique de l'autre; il y a là un conflit qui frappe immédiatement le spectateur, et qui doit lui paraître ridicule. D'où vient ce conflit? sans aucun doute les sculpteurs ont eu l'intention sérieuse de représenter les statues aussi horribles et aussi effrayantes que possible. Voilà ce que nous disent assez clairement, d'un côté les attributs, et de l'autre le rôle même qu'on avait voulu leur assigner. Elles représentaient des gardiens placés à l'entrée de temples et de sanctuaires dans différents endroits de l'île de Java, ce qui exigeait dans leur physionomie une expression très effrayante. Pourtant l'artiste ne leur a pas donné une telle expression; ce que j'attribue à son impuissance de rendre dans ces images cet idéal suprême de l'art, qui s'appelle le talent de mettre l'âme dans la figure et de laisser parler les sentiments et les passions dans les regards; cette impuissance s'explique peut-être en partie par la nature grossière de la pierre dont on se servait, et qui

ne se prêtait pas à un travail très fin; mais il faut en chercher sans doute les principales causes dans la monotonie de l'existence, dans le flegme des orientaux et dans le dogme capital du Bouddhisme, qui prêchait le repos et l'anéantissement de toute passion comme la paix et le bonheur suprêmes. Ce caractère de l'homme, de sa vie et de sa religion devait amener tout naturellement l'artiste à négliger la physionomie de ses images, à ne pas consacrer du moins des études spéciales à ce détail, et devait entraver, oui paralyser entièrement la main du sculpteur, qui aurait pu devenir dans d'autres circonstances un grand maître dans cette partie. En passant par les galeries de Bôrô-Boudour, ou en faisant le tour de Panatâran, où des milliers d'images vous regardent du fond de leurs bas-reliefs, vous vous sentez frappé à tout moment de leur manque de vie et d'expression; car, sauf quelques rares exceptions, vous retrouvez partout, et malgré la variété de l'entourage, le flegme de l'Orient et le Nirvâna du Bouddhisme. Les images ont beau se distinguer par des mouvements vifs, dégagés et gracieux, elles sont mortes en ce qui regarde l'expression de leur physionomie."

„En acquérant dans une si grande mesure", continue Brumund dans ses observations écrites, „l'art de ne pas trahir ses émotions, oui jusqu'à ses passions les plus violentes, par les traits de sa physionomie, l'Hindou avait dû finir par perdre le talent de les reproduire dans la figure de ses images. Au reste vous ne trouvez ce manque d'expression et de caractère, cette physionomie fade et uniforme, non seulement dans les images de Bôrô-Boudour, ou ailleurs dans les Bouddhas et les images analogues dont on peut supposer qu'elles ont été sculptées sous la surveillance d'un Bouddhisme très rigide; vous le trouvez également dans les images du Brahmanisme, de Çiva et de sa famille. Les deux Râkchasas de Singasari étaient les gardiens d'un temple çivaïte. Et Dourga, dont les images abondent à Java, qu'on représente au moment où elle s'apprête à détruire l'esprit malin, avec son grand nombre de bras et d'armes, y a toujours une figure si bonasse, si innocente, oui si moutonne, qu'il n'y a qu'à s'en étonner et qu'au lieu d'être horrible, elle devient ridicule".

„Serait-il permis de conclure de ce caractère des physionomies à l'influence dominante du Bouddhisme et de son type du Nirvâna dans l'île de Java? Faudra-t-il admettre que cette influence se soit fait sentir jusque dans la physionomie des images du Brahmanisme, et qu'elle ait donné souvent à celles-ci un caractère complètement différent de celui qu'elles doivent représenter? Mais, comme nous trouvons la même apathie dans les images des bas-reliefs des grottes çivaïtes d'Ellora, et que nous ne pouvons expliquer là ce caractère par le type de Nirvâna, il faut bien en chercher la cause principale dans le flegme de l'Orient".

„Les anciens Javanais" continue Brumund dans l'article précité, „n'ont pas été bien loin dans l'art de représenter le nu. Les bas-reliefs de Bôrô-Boudour sont sans doute le plus grand chef-d'oeuvre de l'ancienne période de Java; et pourtant vous n'y trouvez nullepart les images de femmes se distinguant par des formes plus délicates, par des lignes plus douces et plus belles. Vous ne reconnaissez les femmes qu'à leurs seins ronds et pleins. Un tel sein semble avoir été pour les anciens sculpteurs l'idéal de la beauté féminine. Ils ne s'y entendaient pas non plus à reproduire la force et le mouvement des muscles. Vous n'en découvrez rien sur les images. Les formes sont trop molles, les contours trop enflés; vous croyez voir quelquefois non pas des hommes et des femmes, mais des masses de chair, serrées dans les formes du corps humain; voilà du moins l'aspect de nos deux gardiens de Singasari."

Brumund croit pouvoir en dire autant de la plupart des Bouddhas de Bôrô-Boudour, pour ne pas dire de tous. Le cou, les pouls, les chevilles, la taille sont trop gros; les lignes devraient rentrer davantage. Le bras passe si insensiblement dans le contour de la main que le pouls s'efface entièrement. Les mains semblent enflées; les doigts sont trop courts; les pieds ont été négligés. La statue est trop grosse en proportion de sa taille, et le cou est trop court. La tête fait exception; cette partie du corps est bien formée, les cheveux ont été bien soignés et bouclés, la figure est régulière, l'expression qu'on voulait lui donner y a été mise avec beaucoup de soin et de justesse. Ce corps

bouffi, ces membres enflés, ces formes trop replètes caractérisent également les statues hindoues du continent. Là aussi on cherche en vain les contours nets des membres du corps basés sur des études d'anatomie; les corps y sont trop charnus, les muscles ne s'y dessinent pas. Moor [1]) croit retrouver dans cette forme spéciale des statues la forme réelle des corps; selon lui les bains et les onctions fréquents auraient pour effet d'amollir les corps et d'en effacer les contours. Il n'y aurait donc là qu'une copie fidèle de la nature. Cette explication nous paraît peu probable; car supposé même qu'elle soit vraie jusqu'à un certain point dans les moments où le corps jouit d'un repos parfait, où il n'y a de mouvement dans aucun muscle, il est évident qu'elle doit cesser d'être applicable du moment que l'artiste veut représenter le corps, ou tel membre, en mouvement. Erskine [2]) croit devoir en chercher la cause dans le grand nombre de symboles et d'emblêmes du culte hindou; ces objets devaient trop préoccuper l'artiste, pour lui permettre de s'élever aux degrés supérieurs de son art par une connaissance exacte de l'anatomie du corps humain. Peut-être faut-il faire entrer l'une et l'autre de ces raisons en ligne de compte; mais l'occasion de faire des études d'anatomie manquait complètement aux artistes hindous; l'horreur que leur inspirait un cadavre, leur crainte de se souiller étaient trop grandes pour cela, leurs moeurs et leurs coutumes, les préceptes de leur religion s'y opposaient trop.

Ce qui est fort remarquable en rapport avec cette manière très imparfaite de dessiner les muscles, c'est qu'il existe dans quelques-unes des parties un fini, qui descend jusqu'aux moindres détails et qu'égale seulement le même achevé dans les ornements, tels que des fleurs, des bijoux, des bandeaux etc. Les cheveux, les yeux, le nez, la bouche, par-ci par-là même les dents, les ongles des doigts et du pied ont été travaillés presque partout avec un soin et une exactitude admirables.

Les cheveux prennent toutes les formes possibles; on les trouve flottants, bouclés, noués autour de coiffures arrangées avec

1) *Hindu Pantheon*, pp. 248 et 420.

2) Erskine, *Bombay Transactions*, I p. 245

beaucoup d'art, divisés quelquefois en des nattes très fines, qui descendent en ondulant légèrement. Nous signalons, par exemple: le soldat assis de la Pl. XXIII n°. 15, à droite; le chauve Pl. XXVII n°. 24, dont le crâne n'à plus conservé qu'une petite touffe de cheveux; les Brahmanes Pl. LV. 79 à gauche, et Pl. XCII. 153; les deux dieux (?) qui planent dans l'air, Pl. LV. 80; le grand nombre d'images Pl. XCVII. 164; XCVIII. 165; CI. 171; CIV. 178 et d'autres, qui ont chacune un genre spécial de coiffures. C'est surtout dans la manière dont les cheveux ont été travaillés qu'on reconnaît, aux endroits bien conservés, la main habile de l'artiste et la connaissance qu'il a dù avoir de différents instruments complètement indispensables à un travail aussi fin.

Les yeux sont baissés ou ouverts. Les yeux baissés donnent à la physionomie l'expression bien connue d'un Bouddha, celle qui représente l'absorption de l'esprit dans l'étude des vérités de la foi; les yeux ouverts manquent d'ordinaire de toute expression. Il y a cependant des exceptions, et ces exceptions sont loin d'être aussi rares qu'on serait tenté de le croire. Le gardien-géant, par exemple, Pl. LXVII. 104, a des yeux tout grands ouverts, tout comme les suivants ravis de joie de la Pl. LXVI. 103. Les sourcils sont d'ordinaire unis, recourbés et gracieux, mais sans avoir rien de bien caractéristique. Il y en a cependant qui froncent les sourcils, comme par exemple: le pénitent, Pl. XX. 10; les archers, Pl. LXIV. 97 et CXXXIV. 238; le géant, Pl. LXXIV. 118, et plusieurs autres images, surtout des images de Brahmanes, dans lesquelles l'artiste a voulu représenter le caractère de réflexion profonde et sérieuse, sans aller toutefois jusqu'à l'absorption bouddhiste. Les sourcils sont relevés quelquefois, comme pour exprimer la curiosité, voyez par exemple, le gardien Pl. LXX. 109; ils sont ridés dans la direction des yeux, voyez les deux marchants Pl. LXXI. 112; et jamais, dans aucun des exemplaires où les sourcils s'écartent de la règle générale, nous ne les trouvons représentés d'une manière inexacte ou contraire à la nature.

Le nez est normal et se rapproche quelquefois du beau nez

grec, comme par exemple Pl. CI. 171; ou bien il est bossu, ce qu'on voit le mieux dans les figures qui se montrent de profil; voyez par exemple Pl. CXXVII. 223; Pl. CXXXIII. 235, 236; ou encore, et voilà la forme la plus fréquente, il est pointu, un vrai nez hindou, comme Pll. LXXXVII. 144; LXXXVIII. 145; XCI. 152; XCIII. 156; XCV. 159; CXXXIV. 237 et CXXXV. 239, etc.; le plus souvent il est un peu écrasé, ce qui est le plus frappant dans le personnage couché de la Pl. LXVII. 104. Il est cependant fort possible qu'il faille attribuer surtout cette forme écrasée du nez à l'influence que l'air exerce sur le trachyte, dont la surface devait souffrir le plus aux parties saillantes, surtout aux ailes très délicates du nez. M. Wilsen est d'avis que la forme originale du nez n'a pas été le nez écrasé, mais le nez pointu, le nez hindou; il retrouve en général dans les physionomies la race caucasienne. Cette observation ne s'applique naturellement qu'aux images qui représentent de véritables Hindous, non pas à celles d'autres races, d'autres tribus ou de peuplades sauvages.

Les oreilles sont défigurées, par suite de l'usage des Hindous de garnir ces parties du corps de pendants très lourds qui les allongeaient. Souvent non seulement les bouts de l'oreille, mais l'oreille tout entière était garnie de ces ornements et d'autres ornements du même genre.

La bouche est normale, les lèvres sont molles, doucement fermées, mais sans expression. La bouche ouverte laisse voir quelquefois les deux rangées de dents, comme, par exemple, sur les images des Brahmanes, Pl. LV. 79; LXXIII. 116 et sur celles des Râkchasas Pl. CIV. 187.

Les mains et les pieds ne sont pas toujours représentés dans leur forme ou dans leur attitude normale. Les mains surtout prennent souvent une attitude qui doit nous paraître anormale, et que nous trouvons surtout chez les danseuses; les doigts sont quelquefois placés tout à fait de travers, comme, par exemple, Pl. XVI. 2 dans la sixième image à gauche; dans la femme qui plane dans l'air, Pl. XXVI. 22; dans quelques images de Bouddha de la galerie supérieure, et ailleurs. Il n'est guère possible

d'attribuer les défauts que nous venons de signaler en dernier lieu à autre chose qu'à la négligence ou aux erreurs des ouvriers; mais pour ce qui est de la manière étrange de tenir les mains, il faut se rappeler qu'aujourd'hui encore les Javanais aiment ces gestes et admirent ces mouvements forcés des mains et des doigts, du moins pendant la danse ou pendant les mouvements qu'on appelle le tandak. Ils essaient d'habituer leurs enfants de très bonne heure déjà à ces gestes et à ces contorsions. Il est probable que les anciens habitants de l'île ont partagé ce goût étrange, d'où il résulte que les artistes de Bôrô-Boudour n'auraient fait qu'imiter ce qu'ils trouvaient devant eux.

Sur les images des femmes manquent en général les contours plus délicats, les lignes plus rondes, plus molles, qui font la gloire de l'art grec dans ce genre de sculpture. Les tableaux de Bôrô-Boudour ne permettent de reconnaître les femmes qu'à leur sein plein et rond; on serait disposé à croire qu'un tel sein passait pour le nec plus ultrà de beauté féminine. Il y a cependant quelques exemples de femmes qui se distinguent par une figure svelte, par un cou ou par un buste incliné avec grâce, et par une taille très fine; ce sont surtout les danseuses des différents bas-reliefs; voyez, par exemple, la danseuse Pl. XXXIV. 38; Pl. CXXXVI. B. 1; Pl. CCXIV. A. 300; Pl. CCCXXXV. 65, et les femmes de la Pl. XXXI. 32.

Parmi les images d'hommes nous en trouvons beaucoup de très belles avec d'excellentes proportions et des mouvements dégagés. Brumund a raison de modifier un peu l'opinion que nous avons signalée plus haut comme une observation générale, à savoir que les figures sont absolument sans expression et qu'elles ressemblent à des figures de morts; la modification que nous avons en vue tend à n'appliquer cette observation qu'à l'expression générale du Nirvâna, qui se peint dans la figure de la plupart des images, et qui en bannit tout ce qui exprime la passion, la force, la vivacité, pour n'y laisser que le repos, le recueillement et la réflexion. Ce qui est bien plutôt vrai, et ce que confirme un examen exact des figures, c'est que, malgré l'accord général, chacune des images n'a pas seulement

ses traits particuliers, mais que plusieurs d'entre elles ont souvent une expression individuelle. Il y a souvent beaucoup de goût dans la manière dont les images ont été groupées. Brumund nous assure, qu'en faisant le tour des galeries on rencontre à tout moment des groupes plus au moins nombreux, qui attirent l'attention par ce qu'il y a de dégagé et de gracieux dans la disposition. On s'étonne vraiment de trouver tant de choses excellentes, un si grand talent de disposition et d'exécution, lorsqu'on songe à tout ce qui devait entraver ici le plus haut développement de l'art, et surtout lorsqu'on se rappelle que les sculpteurs de Java n'avaient qu'une pierre très ingrate à leur service; toutefois l'espèce de trachyte dont on s'est servi pour Bôrô-Boudour peut avoir été relativement assez bonne.

On trouve cependant quelques rares exemplaires qui attestent une étude un peu plus profonde de la structure du corps humain. Nous rangerons parmi ces exceptions heureuses le malade du bas-relief 113, Pl. LXXII, et le mort du n°. 115, Pl. LXXIII; le vieux Brahmane du n°. 30, Pl. XXX; les hommes maigres qui suivent les puissances hostiles au Bouddha, et qui appartiennent évidemment à une tribu étrangère et sauvage, Pl CIX. 187; et enfin quelques-uns des pauvres de la Pl. CCCXXVIII. 70.

Nous avons déjà observé plus haut que les têtes, comparées aux autres membres du corps et au corps lui-même, ont été travaillées avec plus de soin et de goût. Peut-être est-ce à cause de la forme vraiment artistique de la tête que les Bouddhas de Bôrô-Boudour ont pu être appelés beaux, en dépit des nombreux défauts qui les déparent. L'examen réitéré de ces images a fourni à Brumund une idée, qu'il a eu la satisfaction de voir partager par plusieurs autres personnes auxquelles il en fit part. Il avait remarqué, en effet, que les têtes et les couronnes avaient été taillées avec beaucoup plus d'art que le reste du corps. Ces parties trahissent partout une main de maître, le talent d'un artiste parfaitement qualifié; tout nous engage à voir dans ces détails l'oeuvre du maître, qui sculptait la face, la couronne, l'attitude de la tête; tandis que les mains, les pieds et le corps ont dû être travaillés avec bien moins de talent; ces parties

sont indignes du ciseau du maître et ne peuvent être que l'ouvrage de ses élèves ou de ses ouvriers subalternes. La conjecture de Brumund revient donc en général à ceci, c'est qu'un maître se serait chargé des parties les plus distinguées, et qu'après avoir indiqué le plan et les lignes générales du reste du bas-relief, il aurait abandonné à des artistes inférieurs le soin de l'achever. Le corps n'est pas raide, son attitude est le plus souvent très naturelle et dégagée, mais on n'y trouve pas ce fini, cet achevé qui distingue la tête, la figure et la couronne. Il n'y a pas lieu de louer les mains et les pieds, qui sont souvent lourds et raides, sans proportion avec le reste. Brumund cite parmi les exemples de ce dernier détail le tableau qui montre Çâkya prêt à quitter pour tout de bon la maison de son père, voyez Pl. LXXIX. 127, tandis que l'intendant de ses écuries, respectueusement accroupi, lève les mains vers lui en signe de supplication.

Il prétend que sur l'original (car le dessin de M. Wilsen ne nous apprend rien de cette particularité) les mains sont très raides et très grossières, et que leur longueur égale presque celle de tout l'avant-bras. Les dessins seuls ne nous permettent pas de dire jusqu'à quel point Brumund a eu raison de citer cet exemple; cependant, en observant attentivement ces tableaux, nous en recevons bien un peu l'impression que les originaux firent sur Brumund, et que nous pouvons appliquer en toute sûreté, non seulement aux mains et aux pieds, mais aussi aux autres parties du corps.

Avant d'en finir avec nos observations sur la manière dont les artistes ont rendu l'image de l'homme, nous demandons à fixer l'attention sur quelques bas-reliefs, qui se distinguent entre plusieurs, soit par la grâce du dessin et la finesse de l'exécution, soit par la disposition des groupes, soit encore par l'application d'allégories et de symboles. Nous signalons, par exemple, les deux principaux personnages du bas-relief 48, Pl. XXXIX, deux jeunes gens assis par terre, dont les têtes peuvent compter parmi ce que M. Wilsen a vu de plus beau et de plus pur dans l'île de Java, et qui fournissent la meilleure preuve de la finesse de

travail que permet le trachyte; puis les neuf jeunes filles auprès de l'étang Pl. XXXI. n°. 32, où la douce expression des figures, la délicatesse des formes, les plis élégants du vêtement, les gracieux mouvements des mains et de la tête, et les jolies cruches dans lesquelles elles vont puiser l'eau, forment un tableau charmant; la danseuse du bas-relief 38, Pl. XXXIV, dont la figure trahit de la suffisance et de l'amour-propre; la mère de Çâkya et ses suivantes Pl. XLIII. n°. 55; Çâkya lui-même jeune homme, Pl. LXXIV. 118; Pl. XCIX. 168; Pl. LXIV. 97; Pl. LXXII. 114; le principal personnage du bas-relief 82, Pl. LVI; mais surtout le bas-relief exquis à tous égards, aussi admirablement exécuté que pensé, du n°. 171, Pl. CI, un des meilleurs que nous offrent les parois de Bôrô-Boudour; le prince méditant du n°. 31, Pl. XXXI; l'archer du n°. 238, Pl. CXXXIV, qui nous captive surtout par son attitude ferme et robuste, ses traits sévères, et dont l'image semble sortir de son cadre. Parmi les meilleurs des tableaux allégoriques nous citerons entre autres 23, Pl. XXVII et 129, Pl. LXXX.

Après avoir examiné ainsi la manière dont l'image de l'homme a été représentée, nous voulons fixer pour quelques instants notre attention sur les images d'animaux. Ici encore il n'y a pas de proportion entre la grandeur des animaux et les autres objets, surtout les hommes; il y manque également une connaissance exacte de la structure du corps; mais ces défauts ne sauraient nous empêcher de remarquer plusieurs choses excellentes. L'attitude et les mouvements sont en général naturels et dégagés, les traits caractéristiques des différentes espèces d'animaux s'y trouvent rendus avec une justesse qui suppose une observation très fidèle. Nous signalons en premier lieu l'éléphant, si important dans la vie des Hindous, bête de somme en temps de paix, forteresse mobile et compagnon actif en temps de guerre, ou objet de luxe à la cour de princes et de grands; vanté à cause de sa force, de son attachement, de sa fidélité et de son intelligence, objet d'une vénération presque religieuse partout où il se distingue par sa peau blanche. Nous le trouvons fort bien sculpté sur la plupart des tableaux, bien qu'il n'y joue que

rarement un grand rôle et qu'ainsi il aurait dû se contenter d'être l'objet d'un travail moins soigné. Ses yeux intelligents, ses longues oreilles pliées, sa trompe élastique et flexible, son harnais, et jusqu'au crochet dont on se sert aujourd'hui encore dans l'Inde pour le diriger et pour lui faire précipiter le pas, tout cela a été rendu d'une manière vraiment excellente. Une des images d'éléphant les mieux réussies est celle de l'éléphant dansant du bas-relief n°. 38, Pl. XXXIV. Sur un bas-relief qui décore la paroi postérieure de la quatrième galerie, Pl. CCCIII. 1 il remplit très joliment les fonctions de porteur de pajong ou parasol.

Les chevaux laissent beaucoup à désirer; nous n'avons qu'à renvoyer le lecteur aux nos 66, Pl. XLVIII; 67, Pl. XLIX et surtout au n°. 77, Pl. LIV. Les lions ne paraissent avoir été pris nullepart dans la nature; ou du moins leur forme a subi peu à peu des modifications qui en font une combinaison du lion, du tigre, peut-être aussi du taureau, dans laquelle prédominent cependant les traits du lion. On dirait que pour représenter le roi de la forêt, le singha, les artistes n'ont pas osé s'écarter de la forme symbolique que son caractère religieux avait rendue stéréotype. Cependant, les différentes parties qui constituent l'animal, ont été copiées assez bien d'après les formes naturelles. On trouve plus d'une fois des taureaux; ceux du bas-relief B. 2 sur la paroi antérieure de la seconde galerie, Pl. CLXV, ont été assez bien dessinés. Nous trouvons des cerfs et des biches, sur les bas-reliefs 124, Pl. LXXVII; 163, Pl. XCVII et 229, Pl. CXXX, contre la paroi postérieure de la seconde galerie; des lapins, 229; un grand nombre de singes: dans les arbres, comme par exemple nos 228, Pl. CXXIX, et 235, Pl. CXXXIII; assis par terre, sur les bas-reliefs A. 196—198, contre la paroi antérieure de la seconde galerie, Pl. CLXXXIII; parmi les singes qui se distinguent par leurs formes naturelles nous signalons ceux du bas-relief 175, contre la paroi postérieure de la seconde galerie, Pl. CIII. Ailleurs nous trouvons des boucs, des chèvres, oui jusqu'à des rhinocéros, à ce qu'il semble, des pourceaux, ces derniers très naturels, nos 186, Pl. CVIII;

228, Pl. CXXIX; et 229, Pl. CXXX, contre la paroi postérieure de la première galerie. Des oiseaux de tout genre, entre autres des paons, contre la même paroi, 105, Pl. LXVIII; 147, Pl. LXXXIX; 151, Pl. XCI; et 165, Pl. XCVIII; des cicognes (*ciconia marabu*) ou des oiseaux qui y ressemblent, 163 Pl. XCVII; 229, Pl. CXXX; des perroquets 105, Pl. LXVIII; 147, Pl. LXXXIX; 178, Pl. CIV; des poules, voyez par exemple le coq de 151, Pl. XCI; plusieurs cacatois dont les têtes forment des ornements d'architecture assez ingénieux sur le bas-relief 22, contre la paroi postérieure de la quatrième galerie, Pl. CCCXIII; plusieurs autres oiseaux, dont les formes, l'attitude et les mouvements attestent aussi bien une observation exacte que beaucoup de goût. Il y a ensuite des lézards, ou peut-être une espèce de geckos, comme on en trouve 151 et 175, contre la paroi postérieure de la seconde galerie, Pll. XCI et CIII; des serpents, dont la forme s'écarte cependant considérablement de la nature et qui doivent représenter plutôt un monstre allégorique, voyez, par exemple, le bas-relief contre la paroi antérieure de la seconde galerie, A 221, Pl. CXC; la tortue, par exemple A n°. 195 de la même galerie, Pl. CLXXXIII; et A. 192, Pl. CLXXXII. On trouve aussi des poissons sur les différents tableaux, et il faut avouer, en tenant compte de l'énorme difficulté de les représenter nageants sur des bas-reliefs, que la manière dont ces animaux ont été représentés ne manque pas d'un certain mérite; qu'on compare les bas-reliefs qui ornent la paroi postérieure de la seconde galerie: 171, 172, Pl. CI; 194, Pl. CXII; 216, Pl. CXXIII et 229, Pl. CXXX; et contre la paroi antérieure de cette même galerie, B 55, Pl. CLXI et A 192—194, Pl. CLXXXII. Les groupes d'animaux du n°. 71, contre la paroi postérieure de la quatrième galerie, Pl. CCCXXXVIII, et surtout ceux du n°. 55, contre la paroi postérieure de la cinquième galerie, Pl. CCCLXXX sont moins bien réussis. Un groupe très bien représenté est celui du n°. 43, contre la même paroi postérieure, Pl. CCCLXXVI; comme aussi le groupe d'oiseaux posés sur le faîte d'un toit n°. 192, contre la paroi postérieure de la seconde galerie, Pl. CXI.

Nous avons parlé par-ci par-là d'images de monstres; il est évident que partout où la fantaisie de l'artiste a seule créé des êtres de ce genre, la combinaison des différentes parties qui proviennent de différents êtres ne retrouve pas son original dans la nature; mais souvent ces combinaisons ne manquent pas d'une certaine élégance, et les transitions ont été fort bien ménagées. Nous disons „souvent"; car nous n'oserions rendre ce témoignage favorable aux images d'hommes qui ont le bec d'un oiseau, comme celles de Garouda, le vahan ou le porteur de Viçnou; voyez par exemple le bas-relief A. 166, sur la paroi antérieure de la seconde galerie, Pl. CLXXV; le n°. 128, sur la paroi postérieure de la troisième galerie, Pl. CCXCIV; et le n°. 35, sur la paroi postérieure de la cinquième galerie, Pl. CCCLXXXII. Parmi les images qui sont toujours et partout gracieuses et dégagées nous citerons celles des Gandharvis ou esprits féminins qui ont la tête et le buste d'une femme et le corps d'un oiseau; celles-ci ne sont pas moins gracieuses que les images du même genre qu'on trouve sur les monuments de l'art grec. Nous renvoyons le lecteur aux bas-reliefs: 178, paroi postérieure, deuxième galerie, Pl. CIV; 180, Pl. CV; B. 55, paroi antérieure de la même galerie, Pl. CLXI; A. 371, Pl. CCXXIX; 20, paroi postérieure de la troisième galerie, Pl. CCXL; 121, Pl. CCXCI; 24, paroi postérieure de la quatrième galerie, Pl. CCCXIV; 35, Pl. CCCXX.

Les arbres et les plantes ont été assez bien représentés, pour autant que le permettait l'espace des bas-reliefs; on n'a donc pas de peine à reconnaître ces objets, parmi lesquels nous citerons: des cocotiers, (*cocos nucifera*) 34, Pl. XXXII; 45, Pl. XXXVIII; 220, Pl. CXXV; des aréquiers avec leurs troncs élancés, 37, Pl. XXXIV; des arbustes de bananier (*musa*), 30, Pl. XXX; 147, Pl. LXXXIX; 149, Pl. XC; des manggoustans (*garcinia manggustana*) 29, Pl. XXX; 32, Pl. XXXI; 48, Pl. XXXIX; des dourians (*durio zibethinus*) 220, Pl. CXXV; des doucous (*lansium domesticum*) 29, Pl. XXX et 199, Pl. CXV, et surtout plusieurs espèces de mangga (*manggifera Indica*), dont les fruits savoureux sont un délice pour les Indiens, et

dont l'arbre, consacré à Lakçmi, est considéré comme sacré, 18, Pl. XXIV; 20, Pl. XXV; 24, Pl. XXVII, etc. Le n°. 233, Pl. CXXXII nous montre de la canne à sucre; le n°. 82, Pl. LVI du padi coupé et lié en gerbes; l'un et l'autre sont très exactement et très fidèlement représentés d'après nature. Nous trouvons une abondance d'arbres kambodja, tjampoka (*artocarpus*) et tjandjong, avec leurs fleurs odoriférantes, et surtout aussi le lotus, dont nous voyons tantôt la plante s'élever dans des étangs maçonnés avec beaucoup d'art, tantôt la fleur servir d'emblème, d'ornement d'architecture ou de parure dans les cheveux. Les roses et les mélattis ne manquent presque nullepart dans les tresses de cheveux des jeunes filles, et font partie des dons et des cadeaux par lesquels on rend hommage à des dieux et à des personnages de condition.

Les artistes ont essayé quelquefois de représenter des objets qui au fond ne sont pas du domaine de la sculpture; ils n'ont pas été plus malheureux sur ce point que les artistes d'autres pays, bien qu'ils soient allés plus loin dans cette partie de leur art. Le feu et les flammes ont été assez bien représentés sur les bas-reliefs: n°. 6, paroi postérieure de la deuxième galerie, Pl. XVIII; et 118, Pl. LXXIV. Il faut dire la même chose de l'eau sur les n°s 106, Pl. LXVIII et 124, Pl. LXXVII; mais surtout sur le n°. 172, Pl. CI, où l'on voit un navire fendre les flots à toutes voiles, et où les vagues se montrent agitées et poussées par le vent.

Les nuages sont d'ordinaire assez raides; ce défaut s'explique entre autres par l'espace restreint dont l'artiste pouvait disposer, et par l'impossibilité d'observer la distance voulue; il a donc bien fallu mettre les nuages immédiatement au-dessus de la tête des personnages, des arbres et des maisons. Cependant l'artiste a fait ce qu'il a pu, et par-ci par-là nous trouvons des échantillons d'un travail vraiment remarquable, spécialement sur les bas-reliefs où la forme du nuage doit rendre la direction du vent, comme par exemple sur les tableaux 106 et 172, Pll. LXVIII et CI. L'artiste a même essayé de représenter la pluie; il est évident que sa tentative a dû échouer; voyez bas-relief 55, Pl. XLIII.

Il paraît que pour représenter des grottes et des cavernes on avait adopté une certaine manière conventionnelle, qui s'écartait complètement de la nature, et qu'il fallait connaître pour retrouver ces objets sous leur forme bizarre; voyez, par exemple, les bas-reliefs sur la paroi postérieure précitée: **104**, Pl. LXVIII; **135**, Pl. LXXXIII; **141**, Pl. LXXXVI; **151**, Pl. XCI; et la paroi postérieure de la troisième galerie, 39, Pl. CCL.

Ce qui a été représenté avec beaucoup d'exactitude jusque dans les moindres détails, ce sont les édifices en général, surtout les temples; ensuite les vases sacrés, les trônes, les siéges etc.; on n'a pas même oublié les ornements d'architecture. Il est évident que les artistes n'ont pu observer les proportions exactes entre les édifices, surtout les temples, et les autres objets. Mais ces images nous offrent l'occasion de connaître et d'apprécier les originaux, pour autant que ceux-ci ont disparu et qu'on n'a pu en conserver des dessins. La meilleure preuve de l'exactitude des artistes sur ce point se trouve dans la ressemblance que nous pouvons constater entre les représentations de dagobs, de niches ou de petits temples, qu'on voit sur les bas-reliefs, et les originaux qui s'élèvent sur les murs d'enceinte de Bòrô-Boudour lui-même. Parmi les reproductions de maisons nous citerons **231**, sur la paroi postérieure de la deuxième galerie, Pl. CXXXI; **108**, Pl. LXIX, où l'on voit plusieurs détails concernant la méthode de construction et la structure des différentes parties; l'une des maisons les plus remarquables sous ce rapport est celle du n°. **172**, Pl. CI; elle rappelle tout à fait les maisons des habitants actuels de la còte occidentale de Sumatra et se distingue assez avantageusement par ceci, c'est que l'artiste y a observé assez bien les loix de la perspective.

Ce que nous venons de dire des édifices s'applique aussi en grande partie aux navires. Les bas-reliefs **46**, Pl. XXXVIII et **216**, Pl. CXXIII, surtout aussi le n°. **172**, Pl. CI, nous montrent de grands navires sculptés avec tout le fini que permettait l'espace disponible. Un des navires les plus remarquables est celui du n°. **172**; on y voit les mâts, les cordages, les voiles, la cahutte sur le pont, lès balanciers qui doient empêcher le bateau de chavirer.

D'autres détails de ce dernier tableau, oui jusqu'à des détails insignifiants portent le même cachet d'exactitude. Le n°. 229, Pl. CXXX nous montre une petite barque à tente.

Nous pourrions continuer cette appréciation et l'appliquer à d'autres objets encore, tels que des chariots, des meubles, des instruments, des armes etc.; partout nous trouverions les preuves d'un travail exact et achevé. Les mêmes qualités distinguent les détails de costume, les parures du cou, des mains et des pieds, les harnais des éléphants et des chevaux, et d'autres détails accessoires.

Nous croyons cependant avoir cité assez de preuves à l'appui de notre appréciation favorable du travail des sculpteurs de Bôrô-Boudour; si quelqu'un désire poursuivre cette étude, il n'aura qu'à examiner consciencieusement les planches elles-mêmes qui représentent les bas-reliefs.

B. L'ÉTAT DE CIVILISATION ET LES MOEURS DANS LA PÉRIODE CONTEMPORAINE DE LA CONSTRUCTION DE BÔRÔ-BOUDOUR, COMPARÉS AVEC CEUX DU JAVA ACTUEL.

On a l'habitude d'attribuer aux peuples d'Orient, surtout à ceux de l'Asie orientale, un conservatisme excessif dans la civilisation et dans les moeurs; on suppose que cette tendance a été assez forte pour exclure presque tout changement pendant des périodes considérables et pour arrêter tout progrès et tout développement; ce qui pourrait nous autoriser par consequent à voir dans la situation actuelle de ces peuples une image assez exacte d'un passé même très éloigné. Et en effet on ne peut nier, qu'il existe sur ce point un énorme contraste entre les peuples d'Orient et ceux d'Occident. En comparaison du progrès facile et rapide de ceux-ci les premiers ont l'air de se trouver dans un état d'immobilité.

Nous sommes très disposé, pour notre part, à reconnaître ce conservatisme, cet attachement excessif à la tradition et aux choses existantes, surtout là où les peuples d'Orient ne sont pas du tout, ou imparfaitement, en rapport avec la civilisation occidentale; bien que là encore on ne puisse parler d'un manque complet de mouvement, du moins lorsqu'il s'y trouve une certaine civilisation. Mais du moment que les barrières tombent, que l'esprit libre de l'Occident fait une brêche dans cette épaisse muraille et y apporte le secret de ses oeuvres merveilleuses, du moment que l'échange des rapports engendre le frottement des idées, le sommeil paisible est troublé, et il est devenu inévitable d'apporter des changements dans ce qui était resté invariable jusque-là. En comparant entre eux le Java tel que les tableaux de Bôrô-Boudour nous permettent de nous le repré-

senter, et le Java de nos jours, nous sommes frappé d'une différence assez grande pour être tenté de songer à deux peuples, l'un entièrement étranger à l'autre, en dépit de quelques points de rapport qu'on pourrait y trouver. Mais cette différence semble contraire à l'idée d'immobilité et d'arrêt dans la civilisation des peuples de l'Est et du Sud-est de l'Asie. L'ancien Java a passé, pour faire place à un Java nouveau, qui va à son tour au devant d'un avenir considérablement modifié; et ce serait méconnaître l'enseignement de l'histoire et les leçons de l'expérience, que de ne pas attendre un nouvel élan du système libéral, que le gouvernement néerlandais a adopté dans les dernières années dans l'administration de ses colonies. Nous croyons plutôt qu'on assistera longtemps encore à des changements considérables et rapides dans ces domaines de l'Archipel indien. Nous ne prétendons pas que l'Indien, le Javanais ou le Malais, imiteront jamais l'Europe dans sa versatilité et ses mouvements agités, ou que la mode, qui exerce une véritable tyrannie dans le monde qu'on appelle civilisé, aura jamais la même autorité dans ces parages lointains. L'Adat y régnera longtemps encore, et son influence magique engagera les habitants de l'Archipel à rester sur bien des points fidèles aux moeurs et aux usages qui leur ont été transmis de la part de leurs pères. Mais cette fidélité diminuera peu à peu, et l'époque doit venir, où l'oeil le plus pénétrant ne saura plus retrouver les derniers restes de l'ancien état de choses.

Dans une période qui appartient à un passé très lointain l'île de Java a dû se trouver à un degré de civilisation égal, ou à peu près égal, à celui où se trouvent les populations des pays environnants, qui sont encore fermés ou du moins très peu ouverts à la civilisation européenne. Mais cet état de choses n'a pu durer; il n'excluait pas d'ailleurs toute civilisation, comme le prouvent les institutions et les usages dont plusieurs des îles environnantes ont conservé les traces évidentes. Des rapports continuels avec le continent, rapports qui s'étendaient toujours plus, amenaient peu à peu un changement radical. Voici comment les choses ont dû se passer. Les habitants du continent font des voyages d'exploration par mer, et s'établissent pour un temps plus ou moins long dans les îles de

Java et de Sumatra. C'est ainsi que les moeurs et les usages, la religion et la civilisation de l'ancien pays dès Hindous y trouvent bientôt un nouveau territoire; les colons ne restent pas tout à fait à l'abri de l'influence de ce qui existait déjà et de ce qui s'était enraciné depuis des siècles dans la population des îles de Sounda; mais la supériorité de leur civilisation et de leurs connaissances garantissent un nouvel avenir au pays où ils s'établissent. On voit s'accroître peu à peu le nombre des colons venus du continent; ils commencent par s'établir sur les côtes et dans les endroits les mieux situés pour leurs entreprises commerciales; mais leur nombre s'accroît toujours, et, avec leur nombre, leur prestige et leur pouvoir; ils s'unissent par des liens de famille avec les aborigènes et se les soumettent; ils étendent leur domaine vers l'intérieur du pays. Ils entretiennent d'ailleurs des relations ininterrompues avec leurs anciens compatriotes, qui viennent grossir toujours plus leur nombre; c'est ainsi qu'ils restent à la hauteur des arts et des sciences qu'on cultive dans la mère-patrie, des moeurs et des usages qui y prédominent, et bientôt arrive le temps où la mère-patrie se réfléchit dans une partie considérable de la population de Java, sauf les modifications qu'y apportent des circonstances locales et l'influence de tribus étrangères. Le Brahmanisme dans ses différentes formes, surtout le culte de Viçnou et celui de Çiva, celui-ci dégagé cependant de son caractère sanguinaire et violent, devient la religion générale du pays. Mais ici encore les révolutions religieuses se font sentir. Des missionnaires bouddhistes trouvent un accueil bienveillant auprès de la population douce et pacifique; la doctrine plus pure du grand réformateur repousse dans quelques endroits l'ancienne religion; mais ailleurs on voit les deux cultes siéger charitablement l'un à côté de l'autre, oui se confondre jusqu'à un certain point. Dans les siècles suivants le Bouddhisme aussi voit diminuer le nombre de ses adeptes; le culte de Çiva dans ses formes grossières et dénaturées, tel que nous le retrouvons dans le culte du lingam et dans les images monstrueuses de Soukou [1]), l'emporte.

---

1) Voyez C. J. van de Vlis, *Proeve eener beschrijving en verklaring der Oudheden en opschriften* op Soekoeh en Tjetto (*Essai d'une description et d'une explication des mo-*

On entre dans une période de décadence, qui se prolonge jusqu'à l'époque où les Arabes pénètrent dans l'Inde lointaine et dans les îles de Sounda, et que l'Hindouisme avec ses dieux divers et son adoration d'images est repoussé par la doctrine du Dieu unique et de son prophète; les prêtres et les sectateurs de l'ancienne religion, qui ne veulent pas se soumettre au nouvel ordre de choses, quittent Java pour se rendre à Bali, et maintiennent là jusqu'à nos jours la foi de leurs ancêtres. Les rares adeptes de l'ancien culte hindou qui étaient encore restés dans les montagnes du centre de Java au commencement de ce siècle, ont fini par disparaître entièrement.

La décadence de l'ancien culte entraîna aussi celle de l'usage et de l'étude des anciennes langues sacrées, le Sanscrit et le Kawi; une source bien riche de la littérature de Java cessa ainsi de couler, et à mesure que les relations réciproques de l'île et du continent diminuaient, pour cesser enfin entièrement, il devenait toujours moins possible de sauver l'art de sa ruine imminente. On ne construisait plus des temples de pierres taillées, on ne les décorait plus d'images et d'arabesques, on ne sculptait plus des statues de dieux, on ne fabriquait plus dans le métal des vases sacrés ou des ustensiles de sacrifice, ni des meubles élégants dans le genre des objets admirables qui sont parvenus jusqu'à nous. La langue arabe devint la langue des prêtres, et les produits de la littérature arabe firent jaillir une source nouvelle pour la civilisation de Java; cependant, c'était là une source assez insignifiante et qui ne pouvait exercer une influence considérable sur la population. On adopta la chronologie de l'Hedgra, à côté de celle de Saka, et l'on remplaça les années solaires par les années lunaires. Des loix, des moeurs, des usages provenant de l'Islâm prirent la place de moeurs hindoues, ou se fondirent avec celles-ci. L'Arabie devint ce que l'Inde avait été autrefois, l'objet sacré des péle-

---

numents et des inscriptions à Soukouh et à Tjetto) dans le Vol. XIX des *Verhandelingen van het Bataviaasch Genootschap van Kunsten en Wetenschappen. (Mémoires de la Société des Arts et des Sciences à Batavia).*

rinages, la mère-patrie, d'où venaient les colons et avec laquelle on entretenait des relations fréquentes et suivies. Le siége du gouvernement fut transféré de l'Est à l'Ouest de l'ile, et l'ancienne famille des Brawidjajas, des Ratous de Modjopâhit, abdiqua pour ceder la place aux Sultans de Demak. L'histoire des Javanais était parvenue ainsi à une crise assez semblable à des événements analogues dans l'histoire d'autres peuples. L'influence des Arabes aurait probablement été plus forte et plus générale, leurs idées et leur civilisation auraient plongé davantage leurs racines dans le coeur de la population javanaise, si celle-ci n'était pas tombée à cette époque dans une phase de langueur et de décadence, d'où il était difficile de la relever, si l'énergie de la population n'avait pas tant souffert des événements qu'elle a dû traverser et si la domination des Arabes n'avait pas été suivie si tôt de l'établissement des voyageurs européens, ce qui ne tarda pas à amener une influence prédominante de la civilisation de l'Occident.

Nous ne pouvons donc être trop surpris de voir ce peuple changer ses coutumes et ses moeurs sous plus d'un rapport, bien qu'il ne soit pas devenu entièrement infidèle au caractère oriental. Préparons-nous à trouver une différence énorme entre le Java de Bôrô-Boudour et le Java actuel. Bôrô-Boudour est, pour ainsi dire, devenu étranger à Java dans le cours des siècles. Ses nombreux bas-reliefs ne nous montrent rien de particulièrement, d'exclusivement javanais; on y voit bien plutôt plusieurs choses qui différent diamétralement de ce que nous offre le Java actuel; oui nous pourrions aller jusqu'à dire que, si Bôrô-Boudour n'était pas situé dans l'intérieur de l'île, nous ne songerions pas à l'attribuer à Java. Les personnages que nous voyons se mouvoir sur les différents bas-reliefs appartiennent, pour ainsi dire, à une population étrangère, et leur entourage, tout ce qui se rapporte à leur vie ordinaire, s'écarte entièrement de ce qui existe aujourd'hui.

Ce qui explique en grande partie ce phénomène, c'est que la civilisation hindoue, qui avait transplanté à Java plusieurs usages

du continent et qui les avait fait entrer dans la population de l'île, a cessé peu a peu d'y faire sentir son influence, et a fini par disparaître. Car, s'il est vrai que les tableaux de Bôrô-Boudour nous transportent dans un pays complètement différent du Java actuel, il ne faut pas cependant conclure de ce fait que cette différence ait existé autrefois aussi, et que l'Hindouisme, dont les tableaux du temple portent partout l'empreinte, ait été également étranger au Java d'autrefois. Au contraire, ce que les fouilles qui ont été faites à Java dans le cours du siècle actuel, ont déterré de meubles et d'ustensiles sacrés, rappelle à plusieurs égards les objets que nous présentent les bas-reliefs; il n'est même pas improbable que des recherches exactes pourraient faire retrouver dans la génération actuelle les traces évidentes de plus d'un usage et plusieurs détails de moeurs, qu'on serait tenté d'attribuer exclusivement au peuple étranger que nous présente Bôrô-Boudour. Nous maintenons pour les personnages des bas-reliefs de Bôrô-Boudour ce nom de peuple étranger. Au premier coup d'oeil on voit que ce ne sont pas les Javanais, que ce ne sont pas du moins les habitants primitifs de l'île. Cela s'explique aisément. Car des artistes du continent et les disciples que ceux-ci avaient formés à Java ont fait le plan de la construction et de tous ses détails, et l'ont exécuté; les tableaux nous représentent des événements qui ont eu lieu, ou qu'on supposait au moins avoir eu lieu dans la mère-patrie; aussi n'est-il pas probable que tout ce que Bôrô-Boudour nous représente de la vie privée ou publique, des moeurs et des coutumes du passé, ait été adopté pendant un temps plus ou moins long par les Javanais d'autrefois. Il y a plusieurs objets dont nous serions disposés à dire qu'ils ont disparu ou qu'ils ont été abolis à Java, et qui cependant peuvent fort bien n'y avoir jamais existé, ayant appartenu exclusivement au continent.

Abordons maintenant les détails des tableaux, et commençons par les costumes. Les hommes portent une large robe, assez semblable au sarong actuel, attaché autour des reins et qui retombe en larges plis jusqu'à la cheville d'un côté, jusqu'au

genou de l'autre, d'ordinaire le côté droit. Nous trouvons cependant aussi des hommes dont les sarongs retombent des deux côtés jusqu'à la cheville, comme cela se voit encore aujourd'hui chez les Javanais; voyez, par exemple Pl. CCLXXXI. 102. Cet usage est généralement suivi par les femmes; voyez, par exemple, Pl. XXXVI. 42. On porte d'ordinaire un petit caleçon sous cette robe; quelquefois le caleçon est tout le costume; voyez, par exemple, Pll. L. 69; LI. 71; LV. 80; CVIII. 185; CX. 190; c'est ainsi que s'en servent les classes inférieures, les soldats et les domestiques, Pl. LXX. 110; le costume des pénitents se borne aussi à cette pièce de vêtement, qui seule est tout à fait indispensable, Pl. LXXXVI. 141. Nous trouvons aussi une petite tunique, qui ne descend que jusqu'aux genoux et qui passe peut-être au-dessus du petit caleçon; nous le voyons porté par un domestique, Pl. CX. 190, mais aussi par un personnage de condition, auquel ses attributs donnent en outre un caractère de sainteté, Pl. LXIV. 98. Nous n'osons dire s'il faut voir une espèce de pantalon dans le vêtement que porte le disciple de Çâkya Pl. XCIX. 168; il se peut fort bien que le mouvement des jambes ait donné au sarong la forme des deux tuyaux très larges d'un pantalon. Ces longs pantalons se trouvent peut-être Pl. XCVIII. 163; CXXX. 215 et sur d'autres bas-reliefs encore; mais ils sont plus larges et d'une forme différente de ceux que les Javanais portent actuellement dans des cérémonies ou dans le service militaire. Les hommes des classes inférieures que nous présente Bôrô-Boudour portent souvent le sarong tiré entre les jambes et attaché par derrière, voyez Pl. CXXXII. 234, d'après la méthode que les koulis javanais suivent encore aujourd'hui. Sur un des tableaux tout le costume se borne à un petit tablier attaché par un lien au-dessus des hanches, tiré ensuite en arrière entre les jambes, et qui ne suffit qu'à couvrir les parties sexuelles; c'est là le costume du pénitent de la Pl. XXX. 30. Les enfants portent quelquefois, en dehors du sarong, une sorte de pectoral attaché de la même façon autour du cou et du ventre, comme cela se fait encore aujourd'hui; voyez Pl. XL. 49; CXXXVI. A. 1; mais le plus souvent cette pièce

leur manque, voyez, par exemple, Pl. XLV. 59; XLVI. 61, XLVII. 63; XLVIII. 65; CXC. A. 221; CCIII. B. 141 et Pl. CCVI. B. 146. Comme nous ne voyons souvent qu'une différence très minime entre le costume de princes ou d'autres grands personnages et le costume de leur suite (nous ne parlons pas ici de personnages qui appartiennent aux classes inférieures) il faut admettre que la différence se trouvait dans l'étoffe dont on se servait pour la confection, et que cette étoffe était plus précieuse suivant qu'elle devait servir pour des personnages plus distingués.

Les deux sexes portent le sarong attaché autour du corps au moyen d'une longue et large ceinture, souvent richement ornée. Les riches portent en outre encore une autre ceinture, qui fait plusieurs fois le tour du corps, et dont les deux bouts, attachés par un noeud en guise d'écharpe, retombent en larges plis. Les personnages des classes inférieures ont l'air de ne porter qu'une seule bande qui serre la ceinture et qu'un lien attache par devant. Les slindangs ou écharpes, que les femmes portent assez généralement aujourd'hui, semblent avoir été plus rares alors. Pourtant ils ne manquent pas. Les Pll. LXV. 100 et XXXIII. 36 nous montrent un tel slindang, qu'une femme assise a jeté sur l'épaule gauche; à l'extrémité opposée du même bas-relief une femme qui se tient debout porte le slindang sur les bras. La danseuse de la Pl. XXXIV. 38 en fait usage dans sa danse. La Pl. LVII. 84 nous montre des écharpes de ce genre tombant des nuages; nous croyons devoir reconnaître encore le même détail de toilette Pl. XXVII. 24; XXXV. 40; LI. 71; LIV. 78; LXV. 99; CCLXXIV. 88, où des femmes, et Pl. XLV. 59; XLVI. 61; XLVIII. 65, où des hommes l'apportent à titre de cadeau; peut-être faut-il le trouver aussi Pl. LIV. 78, à moins que cet objet soit plutôt une ceinture.

En dehors de ces vêtements indispensables nous ne trouvons plus que des ornements, dont la richesse dépend naturellement de la fortune de celui qui les porte, et parmi lesquels il y en a qui sont garnis d'un grand nombre de pierres précieuses, de perles ou d'objets de métal précieux. Des personnages de

condition, les hommes aussi bien que les femmes, portent souvent autour du milieu du corps ou au-dessous de la ceinture des chaînettes faites sans doute de métal précieux, voyez Pl. XVI. 1, 2; Pl. XXVIII. 26; Pl. XXXIII. 36; Pl. XXXVI. 41. La pl. XXXI. 31 nous montre un homme de condition dont la ceinture descend jusque sur les hanches, mais qui a le milieu du corps étroitement serré par une chaînette de métal. La Pl. XXVIII. 26 nous montre dans la suite d'un grand personnage un guerrier, qui porte, au lieu d'une ceinture, une bande garnie, à ce qu'il semble, de petits grelots. La Pl. XXXIII. 36 nous montre une large écharpe richement décorée; ce même tableau, comme aussi d'autres, par exemple, Pl. XVI. 2, nous apprend comment des ceintures de ce genre servaient à soutenir le genou de la jambe qu'on avait tirée en haut. Des princes hindous ont encore cette manière de s'asseoir, mais elle a complètement disparu de Java. Un des bas-reliefs de la paroi antérieure de la troisième galerie, Pl. CCC. 21, nous montre un personnage accroupi qui se sert de sa ceinture pour soutenir les deux genoux. Les ornements qu'il nous reste à signaler, en dehors des coiffures, dont nous allons parler plus bas, sont des colliers, dont on en porte souvent jusqu'à trois, qui retombent l'un au-dessous de l'autre jusque sur la poitrine; voyez, par exemple, la Pl. XXXIII. 36, que nous avons citée plus d'une fois déjà. Les femmes portent souvent des rubans ou des liens, qui descendent du milieu du collier, pour passer entre les seins et sous le bras vers le dos, où ils sont peut-être rattachés de nouveau aux bouts du collier; voyez deux femmes Pl. XXXI. 31. Ensuite des bracelets d'un métal courbé en forme de spirale; qui ressemblent quelquefois à des serpents. Souvent on y ajoute une seconde paire de bracelets, ornés de pierres précieuses et de boutons, des bandelettes autour des pouls et des chevilles, ou des anneaux de formes différentes; voyez surtout le personnage richement décoré qui se tient debout, sur la Pl. XXXIII. 36. On portait aussi fréquemment des anneaux et des bagues aux doigts et aux orteils; s'il ne s'en trouve pas sur les personnages des bas-reliefs, c'est que les objets étaient trop petits

pour y être représentés. Nous les voyons taillés avec beaucoup de soin sur les grandes statues de pierre, comme, par exemple, sur une statue très élégante de Lakçmi, qui se trouve dans le Musée Royal d'Antiquités à Leide. Le bas-relief 118, Pl. LXXIV a très bien reproduit les bracelets en forme de spirale de deux hommes, qui paraissent appartenir à une tribu sauvage; on distingue aussi fort bien les perles qui couvrent les anneaux des chevilles de ces hommes-là et les bracelets d'un personnage dont ils forment la suite. Très souvent les bracelets sont décorés de pierres précieuses ou de boutons en forme de pyramides ou de demi-globes. Nous voyons apporter des bracelets, des anneaux etc., à titre d'offrandes ou de cadeaux, sur la Pl. CCLXXVII. 93; CXC. B. 28; un collier de perles Pl. CCCLX. 10; une bague garnie d'une pierre précieuse Pl. CXLIX. B. 31. Parmi les anneaux que nous voyons porter autour du cou il y en a qui rappellent l'ornement du même genre que nous trouvons aujourd'hui encore chez la population actuelle de Timor et des îles voisines, par exemple Pl. CCLXXII. 84, sur l'image du personnage de condition qu'on voit assis entre deux pajongs ou deux parasols, et Pl. CCLXX. 4, sur l'image assise à gauche.

Nous voyons des hommes aussi bien que des femmes porter des boucles d'oreille avec des pendants plus ou moins gracieux et d'un volume souvent assez considérable; des personnages de toutes les classes, des soldats et des domestiques portent des ornements de ce genre. Le rang et le prestige des personnages aura déterminé sans doute la valeur des boucles d'oreille, et l'artiste a tenu compte de cette différence. La Pl. CIX. 187, qui nous montre le Bouddha attaqué par une troupe d'ennemis, nous représente quelques-uns de ces hommes, les oreilles percées de petites baguettes, un ornement dont on se sert actuellement encore dans l'île de Timor. La Pl. XXIV. 18 nous montre quatre hommes à la physionomie sauvage et grossière; ces hommes se distinguent surtout par leurs cheveux épais et ébouriffés, qui s'élèvent en abondance autour de la tête; deux de ces hommes, ainsi que d'autres qu'on trouve Pl. LXXXI. 131, portent dans les oreilles de gros pendants plats en forme de cylindre,

décorés au dehors de ciselures (dorées); ces pendants font actuellement encore partie de la toilette des habitants de Timor et des îles voisines; peut-être en a-t-on aussi fait usage autrefois à Java. Les Javanais de nos jours ne portent plus de pendants d'oreille, à l'exception des femmes, qui portent de petits boutons ronds; mais un homme qui suivrait encore cet usage, s'exposerait à devenir la risée des autres.

Des Brahmanes et d'autres personnages de condition, souvent aussi des personnages qui composent leur suite, portent le cordon des Brahmanes ou le Zennar sacré, composé de trois fils; ce cordon passe par-dessus l'épaule gauche et sous le bras droit sur la poitrine et le dos, et retombe jusque sur la hanche gauche; souvent ce cordon a été décoré de perles ou d'autres objets, ou bien on l'a remplacé par une chaîne de métal, comme par exemple Pl. LXXVII. 124; mais l'objet que nous montre ce dernier bas-relief n'est probablement qu'un ornement ordinaire et non pas le cordon sacré proprement dit, dont la forme était officiellement prescrite.

La plupart de ces ornements ne se retrouvent plus chez les Javanais de nos jours, à l'exception de quelques-uns, dont ils se servent dans des circonstances exceptionnelles, telles que des mariages et d'autres cérémonies. Mais la différence entre le passé et le présent devient encore plus grande, lorsque nous envisageons d'un peu plus près les coiffures de Bôrô-Boudour.

La barbe et les moustaches ne se trouvent que chez des soldats, des personnages de rang inférieur, des étrangers, des Brahmanes et des pénitents. Les moustaches ont été frisées et se terminent en petites boucles; la barbe se termine en pointe. L'homme assis de la Pl. LXXI. 112 a des moustaches, mais il n'a pas de barbe. Les bouts des moustaches sont relevés quelquefois, d'autres fois ils retombent. Des pénitents et des vieillards ont la tête chauve et nue, voyez Pl. XXVII. 24; LIV. 77; CVIII. 186; CCLXXIV. 88 etc. Quant à la manière de porter les cheveux, nous les voyons flottants, bouclés, divisés en des nattes très fines, noués autour des coiffures qui couvrent la tête, ondulés, se terminant en de larges bandes, qui montent quelquefois de

travers derrière d'autres boucles, qu'on a rejetées préalablement sur le devant de la tête. Pour cette dernière coiffure, voyez entre autres Pl. XXIV. 18; XCIX. 168; les personnages qu'elle distingue ont aussi la barbe et la moustache. La Pl. CCLIV. 47 nous offre une reproduction très exacte d'une coiffure qui consiste à porter les cheveux relevés derrière la tête et nattés; voyez les cheveux assez courts reliés par un ruban orné, Pl. CCCLXXVI. 47 à droite; ces deux bas-reliefs nous montrent tout le derrière de la tête, ce qui nous permet d'observer très exactement la coiffure. Une des images de la Pl. XLIX. 68 a les cheveux liés derrière la tête par un ruban et retombant sur le dos en des boucles épaisses; les boucles retombent de la même manière de dessous les bonnets élevés ou les couronnes; Pl. XXIII. 15; LIII. 76. Une image qui plane dans les nuages a de longues boucles épaisses, dégagées et frisées en dessous, Pl. CCLXXVII. 94. Un Brahmane et un personnage assis à côté de lui Pl. XLVI. 61 portent aussi les cheveux retombant le long du dos. Une autre coiffure, qu'on rencontre fréquemment chez des pénitents et des solitaires, consiste en de longues tresses couchées l'une sur l'autre, ou bien mêlées ensemble comme des noeuds, ou encore entassées dans la forme d'un cône: Pl. XXX. 30; LV. 79, 80; LXXXVI. 141; CXXXII. 233; CCXXXVII. 13, 14; CCCLXXXVII. 69 etc. Un personnage de rang inférieur, Pl. LXVII. 103, porte les cheveux assez courts et arrangés très simplement; des personnes nécessiteuses de la Pl. CCCXXXVIII. 70 portent les cheveux de la même façon; la Pl. CCLVII. 54 nous les montre plats au-dessus de la tête et retombant en boucles ondulées; la Pl. CCCLXXIII. 37 les représente de la même manière, sauf que les boucles sont frisées au bout; le n°. 79 Pl LV montre un soldat qui a les cheveux bien collés sur le sommet mais noués sous le derrière de la tête; le n°. 43 Pl. CCCLXXVI montre un homme qui les porte également collés sur la tête et enroulés par derrière contre le cou. Voyez encore Pll. LXVI. 102; LXXVI. 122; LXXXVIII. 145 et LXXIX. 127, où les têtes se montrent plus ou moins de profil, ce qui permet le mieux de distinguer le genre de

coiffure. Les Pll. XXI. 12 et XXV. 20 nous montrent la queue attachée par un ou deux boutons contre le derrière de la tête, et la Pl. XL. 50 nous offre un autre échantillon du même genre, sauf que le bouton de cheveux y a peut-être été entouré de mouchoirs, ce qui lui a donné un volume extraordinaire. Sur la Pl. XX. 10 les cheveux d'un pénitent ont été divisés en deux étages séparés par une bande; la partie supérieure a été nouée en forme sphérique. Sur la Pl. XLVII. 64 la queue se termine en un noeud, et le bout de ce noeud a été orné de petits rubans qui retombent; un autre personnage du même bas-relief n'a pas ces rubans.

Une grande variété distingue les objets dont on se sert pour couvrir la tête; il est probable que la variété de ces objets, tout comme celle des coiffures proprement dites et des ornements, se sera trouvée en rapport avec le rang des personnages ou avec les circonstances qui réclamaient une toilette spéciale. Les classes inférieures seules portaient peut-être des calottes très simples et très étroites, bien serrées autour de la tête. On les retrouve à tout moment: Pl. XVI. 2; LVI. 82; LXVIII. 106; CXXX. 235 etc. et Pl. CCLXXVII. 94, où la calotte se voit par derrière. Sur la Pl. CXXII. 214 est assise une femme occupée à peser des marchandises dans sa balance: cette femme porte une telle calotte; les cheveux retombent de dessous la calotte sur le dos. Il n'est pas impossible qu'il faille voir dans cette calotte un mouchoir de tête. Les Pll. LXVIII. 106; CCCXII. 20, ainsi que les Pll. CCCXCI. 11 et CCCLXVI. 43, à gauche, nous montrent un objet très plat, et fort simple qui couvre la tête; sur les deux derniers bas-reliefs il est assez facile de suivre les contours de cet objet, parce qu'on y voit les têtes par derrière. Il faut compter aussi parmi les coiffures plus simples celles de la Pl. CCLXXVI. 92 (vues de profil) et celle de la Pl. XXIV. 17 (vue également de profil et par là même plus distincte); la dernière se distingue par un ruban, qui retombe en arrière depuis le milieu de la partie supérieure. La Pl. LXXV. 120 nous montre un objet très bas, qui n'est peut-être qu'un simple ruban autour de la tête; au milieu de cette

coiffure s'élève un ornement haut et pointu, garni de métal précieux et de pierres précieuses; il est probable qu'il faut reconnaître la même coiffure ou une coiffure semblable, vue par derrière, sur les Pll. XXXV. 40; LIV. 78 et LV. 80. Sur la Pl. XLVI. 61 il se trouve au-dessus du ruban un diadème, que nous avons nommé tout à l'heure une coiffure en forme sphérique, dont le bord inférieur est garni de trois pierres précieuses, l'une au milieu au-dessus du front, les deux autres au-dessus des oreilles. Nous serions assez disposé à admettre que la petite calotte, que nous avons décrite plus haut, faite peut-être de toile, du moins d'une étoffe fine et mince, était portée par tous, le plus souvent au-dessous de coiffures plus habillées, pour ainsi dire, et qu'on attachait ces coiffures à la calotte suivant les circonstances. Un singulier objet est celui qu'on trouve Pl. CLXVIII. B. 67; peut-être le dessinateur n'en a-t-il pas bien compris la forme, peut-être faut-il voir dans la proéminence pointue l'ornement dont nous venons de dire qu'il s'élève très souvent sur le front au milieu du ruban qui entoure la tête; comparez encore sur ce point Pl. CCCVIII. 12. Parmi les personnages qui portent des coiffures ornées davantage, mais du reste assez simples, nous citerons, sur la Pl. XIX. 8, l'image à gauche, et sur la Pl. XXIII. 15, celle du personnage qui se tient debout à droite, où l'on trouve deux boucles au-dessus de la calotte; la Pl. XLII. 53 nous montre probablement une coiffure du même genre vue par derrière. Ailleurs on a mis au-dessus de la calotte un rouleau tourné en arrière, et qui, vu de profil, fait par conséquent l'effet d'une boucle; voyez Pl. CCCLXXXIV. 62, où nous rencontrons la même coiffure sur l'image à droite, mais vue par derrière. La Pl. XX. 9 nous montre d'autres variétés singulières, de même que le n°. 127; Pl. CCXCIV, où une coiffure se présente de face, par derrière et de profil. La Pl. CCCXL. 76 nous présente des coiffures où un bandeau garni de perles et une pièce de dessus, qui se compose de bourrelets avec de larges plis, s'élèvent au-dessus du diadème ou peut-être de la calotte serrée. Il paraît qu'en général les bonnets élevés qui montent en forme de cônes faisaient

partie de la grande toilette des plus grands personnages et des princes, et que ces bonnets étaient d'ordinaire richement garnis de perles, de pierres précieuses et de rubans qui retombent. Quelques-uns de ces bonnets ont quelque analogie avec le turban turc, sauf qu'il s'élève encore au-dessus du turban un étage en forme de cône tronqué; voyez, par exemple, Pl. XXI. 11 et XXIV. 18; LII. 74, où l'on apporte des bonnets de ce genre dans la main à titre de dons. Sur la Pl. LI. 71 on apporte un cadeau qui consiste en un bonnet de cinq étages; la Pl. LXXXII. 131 nous permet aussi fort bien de suivre la forme de la couronne de Çâkya, qu'un de ses domestiques tient pour lui dans la main; sur la Pl. XXIV. 18 se voit une couronne garnie au-dessus du second étage et au-dessous de l'étage supérieur, d'une de ces longues et larges boucles dont nous avons parlé plus haut. La Pl. XXX. 30 nous en montre de nouveau une modification. Sur la Pl. CCLXXIII. 85 nous voyons une boucle s'élever du sommet de la couronne ou du bonnet; sur la Pl. CCCLXXXVII. 69 la partie supérieure de la couronne, qui a la forme d'un cône, est faite d'une étoffe travaillée en losange. Sur les Pll. XLVIII. 66; LIII. 76 et XXXI. 31 les sommets des couronnes sont garnis de rubans flottants, et la Pl. LII. 74 nous fournit un exemple d'un ornement dont la composition est plus rare; sur la Pl. LXXIV. 117 des voiles semblent retomber par derrière du haut du sommet de la couronne.

Nous ne nous arrêterons pas aux nombreuses coiffures d'où s'élèvent des serpents, telles qu'on en voit Pll. XVIII. 6, CVI. 181; CXII. 194; CCCLXXV. 42, et sur plusieurs autres bas-reliefs, vu que celles-ci ne sauraient compter parmi les coiffures proprement dites, mais qu'elles ont simplement une signification symbolique.

Les enfants portent la petite calotte serrée et, au-dessous ou derrière cet objet, un mouchoir, dont les deux bouts avancent des deux côtés de la tête, de façon à rappeler la forme d'un croissant, ce qui nous ferait songer ici à Çiva. Nous ne croyons pas cependant qu'il faille admettre ici une allusion de ce genre, à moins qu'on ait voulu donner ainsi à ces enfants, comme à

des fils de princes un emblême de pouvoir et de condition, qu'on ne pouvait exprimer, ou qu'on ne pouvait exprimer aussi clairement par un des détails ordinaires du costume. Cela serait possible; on en trouve quelquefois aussi parmi les images d'adultes, dont les coiffures sont arrangées de la même manière; voyez, par exemple, Pl. CCLXXXVI. 111; CCCVIII. 12. Les coiffures d'enfants se trouvent: Pl. XL. 49; XLIX. 67; CX. 190; CXXXVI. A. 1; CXLIII. 38. Nous voyons des enfants qui portent de simples calottes, sans les bouts de mouchoir en forme de croissant, sur la Pl. CXC. A. 221, où une mère tient son enfant sur les genoux, Pl. CCIII. B. 141 et CCVI. B. 146.

Toutes les manières d'arranger les cheveux et toutes les coiffures que nous venons de décrire s'écartent entièrement de ce qu'on trouve actuellement à Java, soit dans la vie ordinaire, soit dans les fêtes et les cérémonies. Tous les Javanais, jeunes et vieux, riches et pauvres, portent aujourd'hui le mouchoir bien connu qui enveloppe la tête; lorsqu'ils doivent se présenter en audience devant leur prince ou devant le Régent, ils se couvrent la tête d'un petit chapeau assez bas sans bords, qui se rétrécit en montant et qui ressemble ainsi un peu à un cône tronqué. Nous voyons sur quelques bas-reliefs des personnages dont les cheveux semblent avoir été coupés courts; de nos jours l'homme du peuple, oui le moindre kouli de Java tiendrait à déshonneur de devoir perdre ses longs cheveux.

Sur ce point encore il faut constater une grande différence entre le Java de nos jours et le Java de l'âge de Bôrô-Boudour.

Les temples et les palais, que nous mentionnons les uns avec les autres parce qu'il est souvent difficile de les distinguer exactement, occupent en grand nombre les bas-reliefs. Ils rappellent dans leurs formes générales plusieurs débris d'anciens édifices que nous rencontrons encore à Java. Les détails et les ornements d'architecture sont du même genre que ceux de Bôrô-Boudour lui-même; maîs souvent ils sont tellement surchargés d'ornements, qu'il faut songer plutôt à des attributs symboliques qu'à des formes réelles. L'espace restreint que les artistes avaient à leur disposition et l'observation très imparfaite des

règles de la perspective font que les proportions se trouvent rompues, et que la forme exacte des édifices n'est pas toujours facile à reconnaître. C'est surtout contre les parois postérieures de la troisième, de la quatrième et de la cinquième galerie qu'on a sculpté un grand nombre de temples et d'autres édifices importants Sur la deuxième galerie, Pl. LXIX. 107, nous voyons un temple entre deux autres édifices, qui pourraient s'appeler également des temples s'il ne fallait pas y voir plutôt des maisons, à en juger par les personnages qui y résident. Ce temple a un escalier devant l'entrée principale, détail qui se retrouve dans d'autres temples comme aussi dans d'autres édifices importants. Voyez ensuite quelques temples contre la paroi postérieure de la troisième galerie: Pl. CCXXXVI. 11; CCXLIX. 37; CCLXI. 62, tous avec des bâtiments antérieurs; CCLXXXVII. 114; CCXCIII. 126; CCXCIV. 127; tous ces temples sont fermés. Voyez contre la paroi postérieure de la quatrième galerie: Pl. CCCIV. 4; CCCV. 5, 6; CCCVI. 7; CCCIX. 13; CCCXII. 20; CCCXIII. 21; CCCXV. 26; sur la cinquième galerie Pl. CCCLXXXIII. 60. Ailleurs nous apercevons l'intérieur du temple à travers l'entrée, et nous y découvrons les objets du culte placés dans l'édifice, comme par exemple Pl. CCCXIII. 22, où une cloche se trouve suspendue au-dessus d'un vase; Pl. CCCXV. 25, où il y a une petite table couverte d'offrandes; Pl. CCCXX. 36, qui nous montre un vase rempli de fleurs. Pl. CCLXXXIV. 107 semble nous présenter un palais ou un temple; Pl. CCLXXVIII. 95 un palais avec un pendopo. Les Pll. CCXLVII. 33; CCXLVIII. 35; CCXLIX. 37, 38 nous montrent comme en coupe l'intérieur des palais; l'édifice de la Pl. CCXLVIII. 36 a bien un peu une apparence fantastique, mais représente peut-être une halle ou une galerie couverte. La Pl. CCXLVI. 31 nous montre un palais couvert d'un toit de forme pyramidale et composé de cinq étages. La Pl. CCLXXVII. 93 semble vouloir nous présenter une galerie couverte et sur l'arrière-plan un palais ou une partie d'un palais. Quelques temples portent sur leurs flèches le trident ou le trisoula, l'attribut ordinaire de Çiva, voyez Pl. CCCLXX. 32; CCCLXXXIII.

60; ou bien le trisoula et la conque de guerre, le tchanc, ce qui nous ferait songer plutôt à Viçnou, Pl. CCCXII. 20; ou bien des cloches dans le genre de celles qui décorent Bôrô-Boudour lui-même, et qui rappellent exclusivement le culte de Bouddha, Pl. CCCLXXXIII. 60; Pl. CLXVIII. B. 68, où nous voyons un temple avec deux bâtiments antérieurs et cinq grands dagobs en forme de cloche sur le faîte du temple. Un des ornements les plus étranges est une espèce de pinacle qui surmonte le toit d'un bâtiment antérieur sur la Pl. CCCXI. 18; cet ornement s'écarte tout à fait des formes que nous avons appris à connaître comme appartenant aux temps de Bôrô-Boudour. Il se pourrait qu'on crût voir sur le tableau de la Pl. CXLIV. B. 22 un édifice à six faces, temple ou palais; mais il est possible que cette forme là ne soit qu'apparente, l'illusion peut provenir de ce que l'artiste a négligé de suivre les règles de la perspective.

En dehors des temples et des palais proprement dits on rencontre souvent aussi des bâtiments en forme de cloche et des dagobs de dimensions plus grandes faisant l'effet de bâtiments isolés ou de monuments: Pll. CLXXIV. B. 82; CLXXVIII. B. 95; CLXXXI. B. 100; CLXXXIV. B. 105; CCII. B. 139; CCXXVIII. A. 366; CCLXXVIII. 96, où nous voyons un dagob de ce genre placé sur un piédestal élevé, le sommet décoré d'un pajong. La Pl. CCLXXIX. 98 nous montre dans un temple un grand dagob qui a la forme d'une cloche; au-dessus du dagob se trouve, en dehors du cône ordinaire avec son piédestal carré, une flèche d'une forme très caractéristique, qui s'élargit vers le milieu pour se rétrécir de nouveau en montant vers le sommet; cette flèche se compose de onze articulations saillantes ou plus, et ressemble assez aux constructions coniformes ou aux flèches des Stoûpas du Nepâl, que nous avons décrites plus haut d'après Hodgson, pages 413, 414. Toutes les fois que la moitié du dagob a été supprimée et que le bâtiment se montre pour ainsi dire en coupe, ce qui nous permet d'en observer l'intérieur, nous y découvrons un Bouddha assis, Pl. CCCLXI. 13. La Pl. CIV. B. 41 nous montre trois de ces dagobs placés l'un à côté de l'autre sous un pendopo. D'autres monuments, qui ont évi-

demment une destination analogue, ont une forme différente, nous pourrions le mieux les comparer à un grand oeuf ou à un grand globe; ces monuments ont les mêmes attributs et les mêmes décorations que les dagobs et se trouvent isolés soit dans l'intérieur des temples, soit au dehors; voyez Pl. XCV. 160; XCVIII. 166; CXXXV. 240; CLXIV. A. 115; CCXXV. B. 180; CCLIII. 45 etc.

Il est inutile de démontrer expressément que le Java de nos jours n'a rien conservé de tout cela, si ce n'est dans les ruines des siècles antérieurs et de la période hindoue. Les palais des princes du pays, pas plus que leurs mausolées ou leurs sanctuaires, n'offrent quelque analogie de forme ou de décoration avec les monuments antiques. Ici l'Islâm a tout changé. Le seul point sur lequel il serait peut-être possible de trouver quelque analogie, sont les pendopos ou galeries couvertes, dont l'usage est très fréquent aujourd'hui encore; de petits bâtiments sans murailles qui s'élèvent un peu au-dessus du sol et qui consistent simplement en un toit reposant sur des colonnes. Les pendopos d'aujourd'hui rappellent beaucoup les kioskes ou galeries couvertes qu'on rencontre fréquemment sur les bas-reliefs, surtout là où ils se présentent dans leur forme la plus simple, et tout à fait sans ornements. Voyez, par exemple, Pl. CCIII. A. 226; CCXIX. 16; CLXXIX. A. 185, où un petit bâtiment de ce genre sert même de chambre à coucher. Probablement ces pendopos plus simples étaient faits en bambou ou en bois, tandis que les pendopos plus importants étaient souvent construits en briques et garnis de rideaux qu'on pouvait relever au baisser à volonté. C'est du moins ainsi que nous croyons devoir expliquer les draperies qu'on trouve sur plusieurs de ces bâtiments, voyez, par exemple, Pl. XXXVIII. 46; XLIV. 57, 58 et ailleurs. Un joli pendopo se voit Pl. CLXXII. A. 150; il ne s'élève pas sur un exhaussement mais se trouve de plein pied, tandis qu'un parapet très bas entoure la partie inférieure. La Pl. CXI. 192 nous montre un autre détail d'architecture: c'est une maison avec deux chambres contigues qui donnent l'une dans l'autre; il y a ensuite un portail spécial

avec un escalier, dont il est plus facile ici de reconnaître la forme, parce qu'on le voit un peu de profil. Il est assez difficile d'ailleurs de se faire une idée bien claire de la plupart des édifices; il faut se borner ici à en retrouver les grandes lignes principales, car les proportions des édifices en rapport avec les personnes ou les objets qui s'y trouvent ont été sacrifiées; en outre, il n'est pas facile de reconnaître bien vîte la différence entre ce qui fait réellement partie de l'édifice et ce qui ne figure là que comme attribut symbolique. Nous croyons en général que l'artiste a simplement voulu faire entendre qu'une scène se passait au dehors ou dans l'intérieur d'une maison, ou seulement en rapport avec l'édifice qu'il représentait, sans distinguer rigoureusement entre le caractère d'un temple, d'un palais ou d'une autre maison importante.

Nous voyons par plusieurs tableaux que les maisons, du moins celles des grands personnages, avaient plus d'un étage. Pl. XVIII. 25 nous montre la demeure de la mère de Çâkya, ayant une entrée au milieu de l'étage inférieur; la reine est endormie dans l'étage supérieur. Pl. CLXXVII. B. 93 nous montre une maison à deux étages qui ont l'un et l'autre des murs sans ouvertures; dans la maison de la Pl. CXLV. B. 24 l'étage supérieur est seul fermé par des murs; cet étage repose sur des colonnes, et la partie inférieure reste ainsi ouverte, à moins qu'il faille se représenter l'espace entre les colonnes comme fermé par une construction de pierres. Pl. XLVIII. 66 montre une maison très simple à deux étages à côté d'une maison plus distinguée située dans un enclos. La maison de la Pl. LXIX. 108 a également deux étages très distincts; elle a été construite comme cela se fait aujourd'hui encore dans l'intérieur de Java, c'est-à-dire qu'elle s'élève un peu au-dessus du sol sur des longrines, qui reposent à leur tour sur des billots en guise de supports. Nous avons déjà cité plus haut une maison représentée Pl. CI. 172, bâtie sur pilotis au bord de la mer, et qui par sa forme et sa structure rappelle assez les maisons qu'on trouve actuellement dans quelques parties de l'archipel indien. Pl. CXXXI. 231 nous montre une autre maison à deux étages avec

une galerie antérieure; Pl. L. 69 une maison du même genre décorée davantage. Il n'est pas tout à fait sûr qu'il faille voir des habitations ordinaires dans les bâtiments du n°. 1, Pl. CCCLXXXIX; nous croyons du moins devoir mettre en doute que l'artiste ait voulu donner cette destination au bâtiment plus petit qui s'élève à droite sur un exhaussement construit à dessein, à ce qu'il paraît. L'autre bâtiment a l'air d'être une partie de l'étage supérieur d'une habitation à moitié inondée et dont une lucarne entr'ouverte est soutenue par des lattes. Une habitation très primitive, peut-être une simple chambre se trouve n°. 115 Pl. LXIII.

Nous rangerons encore dans cette catégorie des édifices les grottes, pour autant qu'elles avaient été taillées dans les roches et arrangées pour servir d'habitations. Nous en trouvons entre autres Pll. LXXVII. 143; CCI. 39 et ailleurs.

Nous rencontrons sur plusieurs tableaux des étangs artificiels, dont les bords sont faits en briques et où l'on entretenait des plantes aquatiques, des poissons et des oiseaux marins; voyez par exemple, Pll. XXX. 30; XXXI. 32; CLXI. B. 55 etc. On trouve aujourd'hui encore des traces de plusieurs de ces étangs de la période hindoue.

Quant au bas-relief 25, Pl. XVIII, il n'est pas impossible que l'artiste ait voulu nous représenter les murs d'enceinte d'un édifice ou d'un terrain; observons cependant que les clôtures ordinaires paraissent avoir été faites de planches ou de poutres, peut-être même, comme cela se fait aujourd'hui encore, de bambous arrondis ou épointés au sommet, enfoncés les uns à côté des autres, avec une latte de traverse pour les relier ensemble. Des clôtures de ce genre se retrouvent à tout moment sur les bas-reliefs, comme par exemple, Pll. LXV. 100; LXVII. 105; LXX. 109; CLXII. A. 148; CCVI. B. 146; CCCLXXV. 42.

Les bas-reliefs de Bôrô-Boudour ne nous apprennent rien sur la manière de garnir l'intérieur des maisons et des palais; nulle part nous ne voyons des draperies ou des tapisseries suspendues aux murs ou des nattes déposées sur le sol. Les parois semblent avoir été ornées de sculptures ou d'entailles en forme de treillis, peintes sans doute en différentes couleurs et dorées,

comme cela se voit aujourd'hui encore chez les Malais de Sumatra. La maison qu'on trouve Pl. XLVIII. 66 nous fournit un exemple de sculptures de ce genre, appliquées toutefois à la face extérieure. Une des maisons de la Pl. LIV. 78 nous montre un lattis appliqué à une espèce de galerie ou de véranda. Les draperies qui garnissent souvent les plafonds semblent indiquer qu'on suspendait aussi des rideaux entre les piliers et les pilastres, aussi bien des maisons proprement dites que des pendopos.

Nous voyons, Pl. CXXII. 214, des vêtements étendus sur une poutre posée en travers. On pouvait aussi enfermer ces objets dans les coffres et les bahuts qu'on retrouve à tout moment sous des formes différentes. Ces coffres sont faits en bois ou tressés en bambou; cette dernière méthode a été suivie sans doute pour le petit coffret Pl. XCV. 160. Ils ont différentes formes et des couvercles garnis de charnières et de serrures, ou même de cadenas; quelquefois le couvercle a été attaché au coffre moyennant des liens de bambou. Il y a des coffres carrés dont le couvercle est plat: Pl. XIX. 8; XLI. 51; LXI. 91; XLIV. 57, où le coffret se présente ouvert. On trouve un couvercle qui se termine en pointe Pl. XLVIII. 65, décoré au sommet de garnitures en métal; et XCIII. 155, sans garnitures, mais fermé par un lien de bambou. Des couvercles à faces inclinées mais plats au-dessus: Pl. XLVII. 66; CIX. 188; LXXXII. 134, (le dernier de ces trois bas-reliefs nous présente peut-être un coffret qui a la forme d'un hectagone); CLXXVI. A. 281, où le coffret a été fermé par des liens. Des couvercles dont les côtés sont convexes, mais qui sont plats au-dessus, Pl. XLVI. 62, un grand coffre fermé par deux serrures; CLXXVI. A. 170, fermé par une bande. Un couvercle hémisphérique Pl. CCLXXV. 90, attaché également par des bandes. Des coffres ouverts Pl. XXXIV. 38. Un grand nombre de cuvettes carrées de bois qui rentrent l'une dans l'autre et qui forment ainsi une petite armoire plus élevée, se voient Pl. LXXV. 119; ces cuvettes, comme des tiroirs, sont reliées ensemble par une bande de cuir, de bambou ou d'une autre étoffe et fermées par une serrure ou un verrou; un ensemble de trois cuvettes rondes, qui

rentrent l'une dans l'autre Pl. CLXXXVI. A. 205; des cuvettes hectagones reliées ensemble Pl. CLXXXVII. A. 211.

Les divans qui servent de couches et de siéges ressemblent beaucoup pour la forme générale aux bali-balis dont on se sert encore à Java; les premiers sont cependant plus richement ornés de sculptures et garnis d'un dais; voyez, par exemple, Pl. XXVIII. 25; CVII. 184; CLXXXIV. B. 106. On dormait et l'on s'asseyait sur une petite natte, ayant en outre un oreiller pour le sommeil.

En dehors de ces canapés, qui pouvaient servir de siége à plusieurs personnes, on avait encore pour les hommes de condition et les princes des chaises ou des trônes, pourvus ordinairement de dossiers et d'accotoirs, décorés de sculptures et de volutes. Ces chaises reposaient quelquefois sur un piédestal carré, d'autrefois sur des pieds travaillés avec beaucoup de goût. Souvent le siége de ces chaises est couvert d'un tapis, qui retombe par devant en larges plis, et de coussins; voyez Pll. CII. 173; CXII. 193; CXIII. 195; CXXVI. 221; CXXVIII. 225. La Pl. XXXIX. 48 nous montre une petite table basse ou un banc pour deux personnes, travaillé avec goût; d'autres bancs du même genre se trouvent Pl. CXCVIII. B. 131 avec des pieds sculptés; un banc très bas, espèce d'escabeau, Pl. CLXXXVIII. A. 213, et un autre du même genre Pl. CCCXIII. 22.

On se servait d'ailleurs aussi de petits bancs plus simples, carrés et tout nus; ovales, comme par exemple Pl. CCXCVIII. 12; ronds, avec des ornements et un coussin élevé, Pl. LXIV. 97; ovales faits de lattis, Pl. CCL. 39.

On avait encore de petits bancs servant de marchepied pour soutenir la jambe, qu'on étendait souvent au devant de la chaise. Ces petits bancs aussi étaient de forme et prix différents; Pl. LXXXII. 134 nous montre un petit banc carré très simple, voyez un objet du même genre CXXXII. 234; on en trouve un à six faces. Pl. XXXI. 31, sous le pied d'un homme qui se tient debout, et un autre, de forme carrée, garni de moulures sous le pied d'une femme assise. Un petit banc rond soutient le pied d'un homme, Pl. LXV. 99; un autre se compose de deux étages, l'étage supérieur est rond, l'autre a six

faces, Pl. LXXII. 114; un petit banc rond très bas, travaillé tout autour dans la forme du calice d'une fleur, se voit Pl. CLXXXVIII. A. 213.

On faisait un fréquent usage de coussins et d'oreillers, tant pour dormir que pour s'asseoir ou pour soutenir différentes parties du corps. La forme des coussins est d'ordinaire cylindrique, quelquefois ovale; ils sont unis et bien tirés, ou garnis de plis et ornés aux bouts: Pll. XXII. 14, LXXVI. 131; LXXVIII. 125; CXCIX. B. 133; CCV. B. 144; CCLXXI. 81, 82; CCCLXXVIII. 51; CCCLXXXIV. 63; la forme des extrémités se voit fort bien Pll. XL. 49; CCLVII. 53; CCLXXV. 89. Un coussin de forme différente carré et piqué sur chacune des faces se voit Pl. LVI. 81. Sur la Pl. LXXIV. 118 nous voyons un coussin qu'on a déposé sur un appui ou un piédestal assez élevé; un homme de condition s'en sert pour appuyer le bras.

Les tables n'étaient pas très hautes en général et ressemblaient pour la forme aux bancs sans dossier. Pl. CXXVII. 223 nous montre une telle table pourvue de pieds et garnie d'un grand nombre de vases remplis de fleurs ou d'autres dons. Pour le cas où l'on avait besoin de tables plus hautes pour s'en servir devant les trônes et les siéges élevés, il est probable qu'on aura pris des tables semblables à ces petites tables ou supports sur lesquelles on offrait des fleurs, de l'encens ou d'autres offrandes, voyez, par exemple, Pll. CXXIX. 227; CCXXXII. 4; CCLXXV. 90; CCCLXII. 15 et ailleurs. Voyez aussi Pl. XXVIII. 26.

Nous trouvons quelques groupes de personnes assises à table et prenant ensemble leur repas, Pl. CXLIV. B. 22 et CCXXXVIII. B. 113. Le premier de ces bas-reliefs nous montre trois petites coupes remplies de fruits (?) et qui ont été placées dans un baquet oblong sur le même banc qui sert de siége aux personnes; à côté de ce baquet (ou plutôt sur le bord, mais c'est là sans doute une erreur) se trouve un morceau de bois carré très simple, dont on a arrondi les angles, peut-être un morceau de pierre, sur lequel on voit quatre poissons. Le dernier de ces deux bas-reliefs montre une petite corbeille remplie de nourriture, placée sur une petite table ayant la forme d'une petite caisse; peut-être

faut-il voir dans cet objet un coffret qui sert provisoirement de table. N'oublions pas que sur les deux bas-reliefs le repas se prend en plein air, et qu'ainsi il y manque peut-être les meubles et les ustensiles dont on se sert pour les repas pris dans la maison même.

Nous doutons qu'il faille trouver un miroir sur le bas-relief Pl. LXXX. 30; l'objet en question nous fait plutôt l'effet d'un tableau encadré. Nous trouvons de petits miroirs parmi les objets de toilette des femmes; c'étaient probablement des miroirs convexes de métal, ayant à l'intérieur ou par derrière un manche, voyez Pl. LXIX. 107; CCCLXXV. 42; il est possible que le n°. 29, Pl. XXX nous montre aussi une femme qui suit sa maîtresse en portant un grand miroir rond, sans manche toutefois.

Nous parlions tout à l'heure d'un tableau peint. Quelques bas-reliefs, les n°s XXXVII. 44 et XXXVIII. 46, nous permettent en effet de supposer que des objets d'art de ce genre, soit dessinés ou peints, soit travaillés en broderie de soie et d'autres étoffes, comme on en trouve en Chine et au Japon, n'ont pas été inconnus au peuple de Bòrò-Boudour, qui s'en servait peut-être pour décorer les maisons des grands. Le premier des bas-reliefs cités nous montre le portrait encadré d'un homme, l'autre le portrait d'une femme.

Nous aurions de la peine à voir dans ces objets des bas-reliefs sculptés, puisque sur la Pl. XXXVII nous voyons un homme soulevant l'objet en question, évidemment sans le moindre effort. Nous avons déjà dit que le n°. 130, Pl. LXXX représente très probablement un objet du même genre.

Nous aurions pu mentionner les éventails parmi les objets de toilette; mais nous pouvons fort bien aussi les compter parmi les ustensiles de ménage, puisqu'on s'en sert actuellement encore dans les îles de nos colonies des Indes Orientales pour ranimer le feu, en guise de soufflets. Nous trouvons des éventails proprement dits, Pll. XXVIII. 25; XXXI. 31; CCLIII. 45; ces tableaux nous montrent clairement qu'on pliait et déployait les éventails, et qu'on les confectionnait d'après la méthode suivie actuellement encore chez nous et au Japon, en collant du papier

ou quelque autre étoffe sur des tiges de bambou. Sur les Pll. XLI. 52; CCLXXXIV. 108 et CCCLXXIII. 38 nous les trouvons attachés à une petite baguette qui servait de manche et contre laquelle on les repliait probablement. Les éventails dont on se servait pour ranimer le feu rappellent plus ou moins une espèce d'éventails japonnais ainsi que nos écrans; ils se composent d'une feuille mince, de forme ronde ou légèrement pointue au bout, et d'un manche de bois ou de bambou; la feuille est faite de papier ou d'une autre étoffe mince: Pll. LXXV. 119; XCIX. 167; CXII. 193; CXV. 199; CCVIII. A. 281; CCXXXII. 3; CCLXIX. 78; CCCXXX. 100, 101; le manche est richement décoré, Pl. CCCXLV. 85; un bouton s'élève au milieu sur la feuille, Pl. CVIII. 185; la forme est celle de la feuille pointue d'un arbre, Pl. CLXIV. A. 115; CLXXIV. B. 82; CCCLXXXIII. 61; ou celle de la feuille d'une plante aquatique, CCCLXIII. 17. Deux éventails de forme gracieuse qui servent de soufflet se voient Pl. XCVIII. 166, et CVIII. 185. Il n'y a pas à douter de l'usage de ces objets, puisque nous les voyons entre les mains de personnes qui apportent de petits vases ou des candélabres avec de l'encens allumé, en guise d'offrande ou d'hommage.

On avait des supports d'une forme toute particulière pour des offrandes de ce genre. Ces objets avaient la forme d'une coupe soutenue par une tige, Pl. CXXIX. 227; comparez aussi Pl. XCIII. 155; XLII. 54. La tige est fixée en dessous sur un piédestal, ce qui permet de poser le support sur le sol, Pl. CCXCIV. 127, et CCXXVII. A. 349, avec de l'encens, des fleurs, &c, à côté des personnes auxquelles ou dans l'endroit où l'on veut offrir ses hommages. Très souvent ces objets ont la forme de candélabres, et lorsqu'on leur donne des dimensions plus grandes, on peut y voir plus ou moins des guéridons ou de petits autels pour des offrandes. Comparez entre autres: Pl. XXVII. 23; LXXV. 20; CXXI. 211; CXV. 199; CXVI. 201; XXXVI. 41; XCVIII. 166; LXXXIV. 137; LXXXV. 139; CXXVIII. 225; CXXIX. 227; CXXXV. 240; XXXIII. 25; CCIII. B. 141. Souvent aussi ils ont la forme d'une coupe soutenue par une tige élevée, Pl. LXXV. 119; LXXXVI. 141;

ou d'un grand vase, par exemple, Pl. XCIX. 167; ou bien ils ressemblent à une lampe, voyez Pl. CCLXIX. 78; dont la forme est souvent très gracieuse, Pl. XXXIX. 47. Sur un des bas-reliefs, Pl. CCCLXXII. 36, on apporte l'offrande de fleurs sur un large plateau fixé sur une longue tige, qui ressemble au manche d'un pajong. Le nom de candélabres, dont nous nous sommes servi pour décrire la forme de ces objets, fait déjà supposer que, selon nous, ils peuvent avoir servi réellement à l'éclairage, lors même que leur forme est plutôt celle de bassins, de vases ou de coupes. On trouve de petites lampes de ce genre parmi les bronzes de l'ancien Java conservés dans le Musée Royal d'Antiquités à Leide; ces objets semblent même avoir été destinés, ou du moins étaient propres à être fixés sur un bâton. Des autels proprement dits sont plus rares; on trouve un grand autel sur le bas-relief nº. 118, Pl. LXXIV.

Il paraît que des hommages de ce genre ou d'autres cérémonies solennelles ont réclamé aussi des aspersions; les objets dont on se servait dans ce but et qui ont été sans doute à peu près les mêmes pour l'usage de la vie journalière, étaient un pinceau ou une brosse et une petite coupe, qu'on voit Pl. LXV. 99; CXXXIX. 227 et CLXIV. A. 115. Nous reviendrons tout à l'heure encore brièvement sur les offrandes elles-mêmes; mais terminons d'abord notre aperçu des meubles et des ustensiles de ménage.

Pour conserver ou pour transporter des objets qu'on voulait offrir à quelqu'un et qui ne réclamaient pas des caisses très solides, on se servait volontiers de sacs ou de vases de papier ou de telle autre étoffe, gracieusement pliés, fermés d'ordinaire en dessous par un lien et plus larges en dessus, qui ressemblent assez aux abat-jour de nos lampes ou aux enveloppes dont nous garnissons souvent les pots à fleurs dans nos salons; voyez Pl. XXXI. 31; XLIV. 58; L. 69; XCI. 152; CXIV. 198; CCLXX—CCLXXII. 99, 101 et 103, où nous voyons des fleurs dans quelques vases de papier de ce genre. Souvent on les plaçait dans une cuvette ou sur un piédestal, c'est que nous voyons Pl. XXII. 13 et 14; XXXII. 33; XXXIX. 48; CCCXII. 19. Il régnait aussi une grande variété dans l'arrangement des plis; ces plis ne présen-

taient pas toujours des angles aigus, mais quelquefois de larges courbes; voyez Pl. XVIII. 5; XXIV. 18; XXXIII. 35; XXXIV. 37; XXXVII. 44; XL. 49; XCIV. 158. Sur un des bas-reliefs, Pl. XXIX. 27, un personnage qui plane dans l'air tient à la main un objet, dans lequel se trouvent des fleurs; cet objet est probablement un petit sac de papier ou d'une étoffe semblable, dont le dessous a été retourné et recourbé en guise de manche.

On se servait d'une étoffe plus solide pour la confection de sacs qu'on attachait au-dessus, voyez Pl. XXXIV. 37; CXLIX. 31; CCXLV. 29; CCCLXXIX. 52; CCXXIV. A. 339. Un des bas-reliefs, Pl. CCCLXXII. 36, semble nous montrer un tel sac à moitié ouvert, qu'un des personnages agenouillés à gauche tient dans sa main; une flamme monte par l'ouverture, ce qui s'accorde assez mal avec l'idée d'un sac d'étoffe inflammable; mais le sac semble avoir été placé dans une cuvette, et il est donc fort possible qu'on brûlait le sac avec l'encens et les autres offrandes qu'il contenait. Pour garder ou pour transporter des objets on se servait aussi de sacs portés sur le dos au moyen d'une corde; voyez Pll. XXXVIII. 45; XLVII. 64; CCXLIII. 26. Actuellement encore les habitants de Bornéo, de Timor et des îles environnantes se servent de sacs du même genre, pour conserver et pour porter leurs provisions de voyage. Le bas-relief Pl. CXLI. B. 55 nous montre de grands sacs remplis placés les uns contre les autres.

Nous croyons pouvoir admettre que, pour faire les meubles et les ustensiles de ménage, on s'est servi dans les anciens temps de joncs, de paille, de feuilles de lontar, de bambou, tressé et natté; l'usage de ces étoffes est trop répandu, entre autres aussi chez les tribus assez incultes de nos colonies des Indes orientales. Il n'est pas toujours facile de reconnaître l'étoffe dont les objets ont été faits, surtout lorsque les petites dimensions n'ont pas permis de faire ressortir les nattes, on trouve cependant quelques marques caractéristiques évidentes dans la forme et dans les courbes qu'on leur a imprimées par-ci par-là. Nous croyons voir, par exemple sur la Pl. LXXXIV. 138, une corbeille tressée dans laquelle on porte des offrandes; la même chose se

voit Pl. CCCXLIV. 84. Nous croyons trouver des plateaux ou des plats: Pl. XXIV. 17, peut-être un cabaret, à en juger par le vase rempli de vivres qu'on y a placé; CXXIX. 227; CCVI. B. 146, l'un et l'autre aussi remplis d'objets; XXIII. 16 et XXVII. 24, dont le premier est vide; XXIV. 17, un plateau rempli de pierres précieuses. Des bassins à bords élevés, Pl. XXIV. 18, où nous voyons apporter un bonnet royal et des choses précieuses dans un bassin de ce genre; et Pl. CCCLXXVIII. 51, où le personnage qui plane dans l'air à gauche tient un tel bassin à la main; sur ce dernier tableau les nattes sont très visibles. Une corbeille ronde à bords élevés remplie de fleurs se voit Pl. LIV. 78; une autre corbeille Pl. XXIV. 17 à droite, munie d'un couvercle; Pl. CLXXIV. A. 155, nous montre une corbeille avec une anse, et la Pl. CCLXXII. 93 une corbeille avec deux anses.

Le peuple de Bôrô-Boudour possédait surtout une riche variété de vases et de vaisselle en métal et en terre cuite, qui se distinguaient par des formes élégantes et par le fini du travail; cette dernière qualité se reconnaît déjà dans les bas-reliefs, mais ce qui la met hors de doute, ce sont les originaux du Musée de Leide. Nous distinguons sur quelques bas-reliefs de grands vases destinés à y faire cuire les aliments, et placés probablement à cet effet sur des trépieds de fer; la Pl. XCIX. 167, par exemple, nous montre un vase mis au feu et couvert d'une soucoupe, comme pour retenir la chaleur de la vapeur de l'eau; Pl. CCCXXXVII. 69 nous montre un large vase plat, ou une grande cuvette de métal, munie de deux anses et mise également au feu Nous trouvons Pl. CXXXVIII. A. 17 un très grand vase ou une cuvette de métal avec trois pieds, faits probablement du même métal que la cuvette elle-même et travaillés avec beaucoup de goût; des vases plus petits munis de couvercles et placés sur des trépieds en bronze, Pl. CIII. 175; CLXV. A. 118; et un autre vase placé sur un trépied, Pl. CCLV. 49. Un des autres bas-reliefs nous montre une grande chaudière à bords droits, entouré de vingt-et-un petits vases. On trouve des vases de métal: Pl. XXIV. 18; XXVII. 24, XXXIV. 37; XXXVIII. 45; un grand vase rempli de plantes aquatiques,

CLVII. A. 135. Des assiettes, des plats ou des soucoupes sans pied: Pl. XXI. 11; XXIII. 15; XXXIV. 37; XLII. 54; un grand plateau avec des sacs remplis d'argent (?) Pl. XLVI. 62; des plats plus profonds: Pl. XXXII. 33; XXXVI. 42, où se voient trois coupes gracieusement placées l'une contre l'autre dans le plat, et Pl. CCXXIV. 330, où le plat contient trois petits vases. De petites tasses ou de petites coupes rondes sans pied, faites peut-être de coco: Pl. XCVI. 161; CI. 172; CIV. 177; CXIX. 207; de terre cuite, peut-être aussi taillées dans du bois: Pl. XXXI. 32; XXXV. 39, 40; XLV. 59; LXXXI. 132, où nous voyons une tasse de ce genre placée sur une petite serviette ou sur une petite natte; nous en voyons en forme de globe muni d'un couvercle: Pl. XLVI. 61; CCCLXII. 14; CCCLXXXIII. 61; plutôt ovales munies de couvercles: Pl. XXIV. 18; CXXVIII. 226; CCCLXI. 12; XXVII. 24 et CCXIV. A. 298; les deux derniers couvercles sont surmontés par un bouton décoré. Des coupes ou des vases à bords droits et sans pied (les cuillers qui s'y trouvent les désignent comme des jattes de table) destinés à renfermer des aliments: Pl. XXXVI. 42; L. 69; LVII. 83; LIX. 88; CCXLIX. 37; CCLXXVI. 91; XVIII. 5; ces jattes ont la forme d'un carré oblong dont les faces étroites se terminent en une pointe, tout comme sur la Pl. XXI. 12; il y en a d'autres dont les bords sont légèrement inclinés, Pl. CCXLII. 23; XXXV. 40; CCCXXXIX. 73; sur ces deux derniers tableaux se voient deux tiges de cuillers qui passent au-delà des bords; Pl. XLVIII. 65 nous montre une jatte à couvercle; le corps de l'assiette qu'on voit Pl. XLVII. 63 a la forme d'une doucine et est orné d'un bord gracieux. Des soucoupes à pieds très bas se voient: Pl. XXXVII. 43; LXXIII. 116; XXXIX. 47; avec des fleurs, Pl. CCCLXIV. 19. Des coupes à pieds plus élevés: Pl. XXIII. 15; LXI. 92; XCV. 160; XCVI. 161; CCXLIX. 37; CCLIX. 57; une coupe très gracieuce Pl. XCIII. 155; des coupes du même genre à couvercle: Pl. LXIII. 95; CVIII. 185. Des coupes à pied: Pl. XXVII. 24; LVIII. 86; et à couvercle: Pll. XXVI. 22; XLVII. 63; LXXXV. 139; CXLVII. A. 54. Un des objets les plus gra-

cieux de forme est un vase à deux anses fixées un peu au-dessus du milieu de la hauteur; le manche d'une cuiller indique que ce vase aussi est destiné à contenir des provisions ou des vivres, Pl. CCCXX. 35. Un vase qui a la forme d'un cône renversé se voit Pl. CCLXXVII. 94; deux autres vases ou coupes du même genre, très larges et très bas, Pl. LXXIII. 116; un vase en forme de boule avec une ouverture très étroite, Pl. C. 169; XCIX. 167; un vase plus petit qui a la forme d'une boule très aplatie, Pl. XXXVIII. 46; et un autre vase plus grand qui a la forme d'un oeuf placé debout, Pl. CCXX. A. 325. Des vases oblongs a goulots très bas: Pl. CCLVI. 51; CCXCI. 122; CCCLX. 9; CCIII. A. 267, celui du dernier bas-relief est très grand; des vases plus plats à goulots très bas aussi: Pl. XXI. 11, XXXVI. 42; CCLXXIV. 88, celui du dernier bas-relief a un couvercle. Des gobelets: Pl. CCLI. 41; CCCLIX. 7; CCIX. A. 286; CCCXC. 6; LXXV. 120; CXII. 193; les deux derniers sont faits peut-être de coco et ne s'écartent pas beaucoup pour la forme de ceux dont on se sert dans l'île de Timor et ailleurs. Des vases dont l'ouverture est très large, le goulot très bas: Pl. XLVII. 64; CVI. 181; LXXIX. 127; celui du dernier bas-relief est très large; d'autres dont les goulots sont plus hauts et qui ressemblent un peu à des bouteilles: Pl. XCVII. 164; CXIII. 195; LXIX. 107; des vases aplatis, le ventre très large et le pied décoré, Pl. LVII. 83; fermés par un bouchon Pl. CCXXVIII. A. 367; munis d'une petite anse à l'endroit de l'ouverture, Pl. CXCIX. A. 59. Des vases à goulots et à pieds élevés qui se composent de plusieurs membres: Pl. CXLV. A. 66; CIII. 175; CXXVI. 221; CCCXX. 35; CCXCVI. 7; CCXCIX. 16, 17; CCCXX. 35; CCCLXV. 20, la plupart remplis de fleurs, et, à ce qu'il semble, de dimensions plus grandes. Des vases en forme de vessies à goulot très étroit: Pl. XCVII. 164 et CXIII. 195. Une aiguière avec une seule anse, Pl. XXXI. 32. Des vases ayant deux anses au goulot, Pl. CL. B. 33, enveloppés de bandes de bambou qui se croisent, tout comme c'est le cas encore aujourd'hui pour les vases à gingembre; Pl. CXC. A. 221, des vases dont les deux anses

ont été fixées au-dessus du ventre, qui ont une plus grande capacité et que deux hommes semblent devoir porter sur les épaules au moyen d'un bâton; des vases à pied élevé et à goulot élevé, avec de nombreuses moulures, ayant les anses des deux côtés du ventre, Pl. CXXII. 213. Des ghendis ou des bouteilles à eau de forme différente, avec un bouchon élevé, Pl. XX. 10; des carafes en forme de vessie avec un goulot long et étroit, le tuyau au milieu du ventre, Pl. LXXXIX. 147; des aiguières sans anse, le ventre large, le goulot bas, sans pied: Pl. XLIV. 57; XLIX. 68; CXIII. 195; avec pied: Pl. LXXXV. 139; LXXXVI. 141; XCIII. 155; de forme plus svelte, le pied plus décoré et plus élevé: Pl. LII. 74; CXII. 193; CLV. A. 81; CXXXVII. B. 8; CXLIII. B. 20; avec un couvercle, Pl. XXIV. 17. Des ghendis avec des fleurs: Pl. CCXXI. A. 328; CCL. 39; CCLXVIII. 76; CCCIV. 3. La Pl. CCLXXXVIII. 115 nous montre une telle carafe fermée par un bouchon, placée entre les trois dents d'une branche d'arbre grossièrement taillée, qu'on a plantée dans la terre par le bout inférieur.

La Pl. CVII. 183 nous montre une carafe à eau placée dans les flammes sur un des guéridons à offrandes, comme pour réchauffer l'eau. Nous voyons plusieurs genres de vases Pl. CXCVI. B. 128. Nous découvrons de grands vases à fleurs de formes différentes, surtout aussi sur les bas-reliefs qui décorent la paroi postérieure de la troisième galerie, par exemple: CCXXXI. 2; CCXXXVII. 14; CCXLIII. 25; CCXLV. 30; mais l'objet qu'il faut signaler avant tout, c'est le vase à fleurs de la Pl. CCLXI. 62; celui-ci ressemble particulièrement aux beaux vases en bronze du Japon qui servent au même usage. Il faut signaler également sur la Pl. CXXIII. 215 un petit vase très simple en forme de boule, fait peut-être de coco, et placé sur trois pieds, également un vase à fleurs. On se servait encore pour le même usage de grandes coquilles de mer, qu'on plaçait à cet effet sur des trépieds: Pl. CVII. 183; CXI. 191; CCXI. A. 289, 290; CCCII. 30; CCCXVI. 28. Actuellement encore les Javanais se servent de coquilles pour cet usage.

Nous n'osons nous prononcer sur la nature de l'objet rond

qu'une femme tient à la main sur la Pl. CXIII. 195; est-ce un plateau? est-ce une corbeille? Peut-être n'est-ce qu'un couvercle destiné à couvrir une jatte remplie d'aliments. On trouve encore des couvercles de ce genre dans les îles de Timor, de Bornéo, et ailleurs.

Nous voyons très souvent des cuillers placées dans les vases et dans d'autres objets; ce ne sont pas des cuillers pour manger, mais pour servir. Ces cuillers étaient de forme et de dimensions différentes; quelques-unes d'entre elles étaient faites peut-être de coco, d'autres étaient faites de bois ou de métal. On en trouve une de cette dernière espèce au Musée d'Antiquités à Leide. La Pl. XCIX. 167 nous montre une cuiller à manche droit; la Pl. XXXVII. 43 nous en montre deux, dont l'une a un manche droit, l'autre un manche recourbé; la Pl. XLIV. 57 nous montre une cuiller à manche recourbé qui se termine en un bouton.

Lorsqu'on ne se servait pas des vases, des coffrets, des boîtes etc., on les plaçait sous les bali-balis, les bancs ou les chaises. Voyez, par exemple: Pl. CLVIII. 94; CLXIV. 113; CLXXVI. 170—172, et ailleurs.

Quant à la manière dont on servait les aliments, elle se devine peut-être un peu par ce que les bas-reliefs nous montrent en matière d'offrandes et de cadeaux qu'on présente à de saints personnages. Il est vrai que ces dons se composent le plus souvent d'encens allumé, de fleurs et de fruits, de pierres précieuses et de joyaux, d'ornements et même de pièces de vêtement; voyez, par exemple, les écharpes (?): Pl. XCVIII. 165; CXVI. 201; CCCLXXXIV. 64; cependant nous voyons apporter très souvent aussi des aliments, parmi lesquels on distingue différentes espèces de gâteaux et de pâtisserie; voyez, par exemple: Pll. XVI. 1; XIX. 8; XXI. 11; XXXII. 33; LIV. 78; CXXIV. 217; CXXVII. 223; CXXIX. 227; CCXXXIV. 8; CCXXXV. 10; CCCLVIII. 5; CCCLXI. 12; CCCLXXVII. 48.

Les balances ressemblaient beaucoup aux nôtres; nous voyons une petite balance dans la main d'une femme du bas-relief Pl. CXXII. 214; si le dessin est exact, il faut en conclure que le

fléau manquait et qu'ainsi la balance ne permettait pas de bien préciser le poids des choses. Une balance plus grande se voit Pl. LXXI. 112, attachée à un grand échaffaudage de bois, un linteau sur deux montants; cette balance a un fléau.

Nous aurions pu mentionner parmi les objets d'usage journalier les pajongs ou parasols, ou les objets qui les remplacent chez les gens de la classe inférieure; mais nous nous proposons de traiter plus tard à fond et à dessein tous les insignes, parmi lesquels il faut ranger les pajongs.

Les bas-reliefs nous montrent fort peu d'objets qui servent d'outils aux artistes et aux artisans. La Pl. LXVI. 102 nous montre un ouvrier qui travaille un morceau de bois avec une espèce de cognée; comparez encore un objet analogue Pl. CLXXIV. A. 154. Le manche de cet instrument est de bois; nous n'osons dire cependant si la partie principale est faite de métal, de fer ou de bronze, ou plutôt d'une espèce de pierre; la première supposition nous paraît la plus probable. S'il fallait adopter plutôt la dernière, nous pourrions retrouver ici un de ces restes de l'industrie primitive de l'âge de pierre qui ne sont pas rares dans l'île de Java. Devant l'ouvrier que nous venons de signaler sont assis deux autres ouvriers, dont l'un tient par le milieu un couteau en forme de faucille, tandis que l'autre tient dans la main droite une baguette qui se termine en pointe, et sur la main gauche un petit oiseau à tête d'homme. Nous croyons assister ici au travail d'un modeleur, qui tient son instrument à la main. Un tel couteau en forme de faucille se voit encore sur un autre bas-relief Pl. CXCI. A. 224.

Nous ne saurions dire à quoi peut avoir servi un instrument recourbé de façon à former deux fois un angle droit, et qui ressemble bien un peu à nos crampons; un vieillard de la classe inférieure le tient à la main, Pl. XVII. 4; peut-être est-ce une espèce de couperet ou de faucillon; mais alors il faut avouer qu'il s'écarte considérablement du wangkil, le couteau recourbé actuellement en usage.

Des feuilles de lontar, dont on se sert pour écrire, et qu'il faut se figurer ici probablement comme contenant un texte écrit,

se voient Pl. LIII. 75; peut-être faut-il aussi retrouver des feuilles de lontar dans les objets que nous voyons entre les mains des deux femmes assises, Pl. CCXXX. B. 196, des deux côtés d'un guéridon à encens, et dans la main de l'homme assis Pl. CXIII. 196, immédiatement derrière le musicien qui joue sur l'instrument à lames métalliques, appelé gambang.

Des charrues se présentent deux ou trois fois; tirées par un couple de boeufs elles ressemblent aux charrues simples dont on se sert aujourd'hui encore et qui consistent en un timon à l'extrémité duquel on a fixé le manche avec le soc, de façon toutefois à ce que le laboureur puisse le tourner dans toutes les directions, voyez Pl. CXXXVI. B. 2 et CCXXIII. A. 336. Nous Nous voyons sur ce dernier bas-relief le fer de la charrue attaché par des liens au pied du manche. Le timon a été fixé à deux barres ou perches de fer ou de bois reliées entre elles et attachées par des liens au cou des boeufs. Les bêtes ne paraissent pas avoir d'autre harnais.

Ces boeufs nous amènent tout naturellement à parler des autres animaux que l'homme à su s'asservir, et de ses moyens de transport.

Des charges légères se portaient sur la tête, comme cela se voit, par exemple, chez une des femmes de la Pl. XXXVI. 42. On portait des fardeaux plus lourds au moyen d'un bâton que deux hommes chargeaient sur les épaules, de la façon dont nous avons vu porter plus haut un grand vase. Nous voyons appliquer la même méthode à quantité de fruits ou d'autres objets, qu'on a enfermés dans un large morceau de toile suspendu à un bâton, Pl. CCII. A. 262. Un bas-relief qui suit de près ce dernier, Pl. CCIII. A. 264, nous montre une caisse ou une armoire très lourde, qu'un grand nombre de koulis transportent sur les épaules au moyen de bâtons. On se servait aussi de bâtons pour transporter des personnes. Le brancard de la Pl. XLVIII. 66 consiste simplement, à ce qu'il semble, en une petite planche soutenue par deux bâtons; le brancard de la Pl. CLIII. A. 75 est tout aussi simple, sauf qu'une petite natte ou un tapis y a été jetée sur la planche. Le brancard de la Pl.

CXLVII. A. 51 est aussi très simple, mais le personnage qu'on transporte repose sur un coussin. Sur deux autres bas-reliefs, Pll. XCVI. 162 et CXLIV. A. 39, la forme du brancard se rapproche de la litière; au-dessus d'un des bâtons a été fixé un dossier, contre lequel le voyageur s'appuie; au reste, il est assis les jambes croisées à la manière des hommes d'Orient, mais la face tournée vers le spectateur, de façon à avancer de côté. La litière du n°. 42, Pl. CCLI a quatre pieds décorés de moulures et un dais qui repose sur des colonnes élégantes richement travaillées. Un autre brancard, Pl. CCCVII. 10, est pourvu de deux dossiers; l'un s'élève au-dessus d'un des bâtons, l'autre forme un angle droit avec le bâton et se trouve du côté de la petite planche qui sert de siége. Le dos du voyageur repose alors contre le premier de ces dossiers, tandis que la main gauche repose sur l'autre, qui est donc plutôt un accotoir. Les tableaux de Bôrô-Boudour ne nous montrent pas des palanquins ou des lits portatifs couverts dans le genre de ceux qu'on trouve actuellement encore sur le continent de l'Inde, au Japon et ailleurs.

On faisait fréquemment usage de voitures; il y en a de découvertes et de couvertes; toutes ont quatre roues et ont été travaillées avec plus ou moins de goût et d'élégance, suivant la condition et la fortune des propriétaires; les dimensions dépendent de l'usage qu'on veut en faire.

Une des voitures les plus simples est le chariot carré en forme de bac pour deux personnes, Pl. CCXI. A. 290; les Pll. CLXIV. B. 60; LXXI. 111; LXXII. 113 nous montrent des voitures plus élégantes pour une seule personne, qui ont la forme de trônes ou de chaises à roues, garnies d'un simple dossier. La Pl. CCLIII. 46 nous montre une voiture plus haute, également pour une seule personne, couverte d'un dais et arrangée de façon à pouvoir être fermée de côté par des rideaux. D'autres voitures, surtout celles qui avaient de la place pour plusieurs personnes, étaient pourvues au devant d'un timon qui formait une ligne gracieuse en montant, assez semblable au timon courbé des chariots dont se servent les paysans hollandais, bien que plus

élevé; ce timon se terminait en un bouton élégant, qui figurait un fruit ou un autre objet de ce genre et d'où flottaient des rubans ou des banderolles. La Pl. XLII. 53 nous montre un tel chariot richement décoré et destiné à une seule personne; sur le tableau en question c'est une femme. Cette voiture a d'abord le dossier ordinaire qui se trouve de côté, et en outre un petit banc pour servir d'appui au bras gauche. Une voiture plus simple et sans ornements qu'on trouve Pl. CLXIX. B. 69, n'a pas seulement une place dans l'intérieur pour le principal personnage, mais encore deux autres places pour deux suivants, l'une par devant, l'autre par derrière. On trouve la même chose Pl. CLXII. B. 57; LXXIII. 115; LXXIV. 117; sur les deux derniers bas-reliefs le principal personnage est assis sur un trône qui a été placé dans un chariot très bas fait de lattis; les deux chariots sont assez simples, mais le premier a un timon courbé travaillé avec beaucoup d'art, orné d'une tête de lion et de festons. Une autre voiture, qui ressemble assez aux précédentes, mais qui est plus longue et munie de quatre colonnettes supportant un dais, ouvert sur les quatre faces, se voit Pl. LIV. 77. Le derrière, du moins du côté gauche, est pourvu d'un treillage, qu'il faut nous figurer probablement aussi sur le côté droit. A côté du principal personnage, qui n'a pas pris place sur un siége spécial mais qui s'est assis au fond de la voiture, se trouvent trois personnages de sa suite, assis à gauche, un peu en arrière, tandis qu'un seul personnage est assis à droite devant lui; ces quatre personnages occupent la partie couverte; sur le devant, plus spécialement sur le timon courbé, est assis un serviteur, sur le derrière un soldat l'épée dégaînée. Toutes ces voitures sont tirées par deux chevaux. La Pl. XLIX. 67 nous montre une voiture dans le même genre que la dernière, où il y a également de la place pour un grand nombre de personnages. Cette voiture est tirée par quatre chevaux; le cocher qui les guide est assis sur le timon courbé. Plusieurs des autres voitures ont un cocher assis à califourchon sur un des chevaux. L'attitude du cocher de la Pl. XLII. 53 est assez singulière; on le voit assis sens-devant-derrière sur son cheval. Sur la voiture que nous

avons citée en dernier lieu, et que tirent quatre chevaux, nous voyons le principal personnage assis au milieu sur un coussin; derrière lui à droite se trouve sa femme, derrière celle-ci un domestique et à gauche un autre membre de la famille; par derrière se trouve de nouveau un serviteur qui porte l'épée contre l'épaule gauche. Des draperies, peut-être des rideaux relevés, entourent le dais. Les bas-reliefs ne nous apprennent rien sur la manière dont on attelait les chevaux, puisqu'ils ne représentent pas les traits; oui, quelques bas-reliefs, tels que LXXI. 111 et LXXII. 113, ne nous montrent pas même les brides. On dirait que les brides n'ont pas eu de mors, mais qu'elles ont simplement consisté en des rênes, des courroies ou des cordes, qu'on mettait dans la bouche du cheval. Une seule fois, Pl. XLII. 53, nous trouvons une têtière proprement dite; sur les deux autres tableaux les brides paraissent avoir été attachées simplement à une courroie qui passe autour du nez et par la bouche du cheval. Il y a une bride assez courte qui repose sur le cou du cheval ou que le postillon tient à la main, tandis que le cocher, qui guide les chevaux du haut de son siége, a des rênes plus longues. Tous les chevaux portent autour du cou une courroie garnie de grelots. Presque tous étaient couverts d'une petite couverture, attachée par une ventrière sur laquelle s'asseyait le cocher. La couverture à été remplacée quelquefois, Pl. LIII. 77, par un petit coussin ou une petite natte; d'autres fois, voyez Pl. XLII. 53, par une solle ordinaire. Un des chevaux de la Pl. LXXII 113 a, en dehors de la ventrière, une autre courroie, qui passe devant la poitrine et sous la queue.

Les chevaux de selle, avec ou sans cavaliers, ont des harnachements tout aussi simples que les chevaux attelés devant les voitures. Peut-être faut-il attribuer l'absence de courroies etc. à une négligence involontaire du sculpteur. Il est possible toutefois qu'on ait cru superflu de représenter de si petits détails. La têtière consiste simplement en une corde ou une courroie qui passe par la bouche du cheval, Pl. CVIII. 66, ou qui a été liée autour de la partie inférieure de la bouche, Pl. LVII. 88; CVIII. 186; ensuite d'un ou de deux filets avec des brides et

avec une courroie ou un lien qui passe sur la partie inférieure de la tête; ce lien, qui manque quelquefois, a un ornement au milieu: Pl. XXXIV. 38; XLIII. 56; XLVI. 61; LXXXI. 131; CXXIX. 228; CCLI. 42; sur ce dernier bas-relief la bride semble avoir été attachée à un mors. La courroie garnie de grelots autour du cou des chevaux fait rarement défaut; nous ne la trouvons pas cependant sur les chevaux des Planches: LVII. 88; LXXX. 129; LXXXI. 131 et CVIII. 186. Elle manque aussi au cheval de la Pl. CXXIX. 228; mais celui-ci a, par contre, une courroie garnie de grelots qui passe devant la poitrine, et une autre courroie qui passe sous la queue. Le plus souvent lorsque le cheval porte un cavalier, nous en voyons le dos couvert d'un coussin mince; nous trouvons Pl. XXXIV. 38 des ventrières destinées sans doute à retenir la couverture qui remplace par-ci par-là le coussin. La Pl. CXXIX. 228 nous montre trois couvertures superposées et au-dessus de celles-ci le coussin qui sert de selle au cavalier; ce même tableau nous montre l'exemple très rare d'un étrier ou d'une courroie qui servait au même but. Une selle proprement dite couvre le dos du cheval de la Pl. LXXXI. 131. Un seul tableau, Pl. LVII. 88, nous montre une femme à cheval, assise naturellement à la manière orientale, c'est-à-dire de travers, tout comme les cavaliers des Pll. XVII. 4; LXXX. 129 et CLII. 42. Partout ailleurs les cavaliers sont assis à la manière des Européens, c'est-à-dire à califourchon.

On se sert plus encore d'éléphants que de chevaux pour transporter des personnes et de lourdes charges, bien que pour des charges ce moyen de transport soit plus rare. Le harnais d'un éléphant consiste d'ordinaire en un lien orné autour de la tête, un collier avec une clochette ou garni d'un grand nombre de grelots, tout comme pour les chevaux, par exemple: Pl. XLIII. 56; LIV. 78; LX. 90; CVI. 182; quelquefois la courroie à grelots passe dans toute sa longueur autour du corps, Pl. CVI. 182, tandis qu'une autre courroie du même genre est étendue sur le dos, Pl. CCCXV. 25; une courroie sans ornements passe sous le ventre, Pl. CXXX. 230; CCXI. A. 291; CCLXI. 61. Sur la Pl. CXV. 240 nous voyons un lien plus large richement orné

substitué à la courroie. Une petite couverture repose le plus souvent sur le dos; cette couverture est attachée au corps de différentes manières: Pl. LIII. 76, par trois ventrières ou sangles, et par une quatrième sangle qui passe dans sa longueur sur tout le corps, ou bien Pl. LXX. 109, par une seule sangle qui passe sur le ventre. On plaçait la litière sur la couverture en la fixant sur deux jougs de bois, reliés ensemble par des lattes de traverse, le tout bien retenu par des cordes solides qui passaient sous le ventre, ou par la courroie qui s'étendait tout le long du corps: Pl. XXXV. 40; LXXXV. 140; CVII. 184; CCLVII. 54; CCLXXIX. 97; CCCIV. 3; CCCVII. 9. Les petites litières ou les siéges avaient des appuis aux trois côtés; elles étaient ouvertes au devant seulement et pourvues de coussins; voyez, par exemple: Pl. CVII. 184, CCCXIV. 3; le voyageur en y prenant place tournait le visage vers la tête de l'éléphant: Pl. LXXXV. 140, CCLXXIX. 97; quelquefois on s'y asseyait de travers, voyez, Pl. CCCXLVI. 87, où la partie ouverte se trouve à gauche. La Pl. CCLVII. 54 nous montre une litière de ce genre beaucoup plus grande que les autres, garnie de magnifiques sculptures, et d'un dais qui repose sur des colonnettes.

Sur le bas-relief Pl. CCCXII. 20 la litière a été remplacée par un coffre travaillé avec goût, dans lequel on a chargé les marchandises qu'il s'agit de transporter; toute cette machine a été fixée sur le dos de l'éléphant par des cordes qui passent devant la poitrine, sous le ventre et autour du derrière de l'animal. Sur la Pl. CCXLIII. 26 nous voyons un homme assis sur son éléphant sans siége ou litière, sur une simple couverture, tandis que le cornac a pris place sur le cou de l'animal. Ailleurs, Pl. CCCIV. 4, nous voyons deux hommes qui semblent exécuter des tours d'adresse sur le dos d'un éléphant; l'artiste leur a prêté du moins des gestes et des mouvements pleins de vivacité.

Le cornac ou le guide avait sa place fixe sur le cou de l'éléphant, voyez: Pl. CCXLIII. 26; CCLXXIX. 97; mais sur les tableaux où l'animal ne porte pas de charge nous le voyons assis quelquefois plus en arrière, même tout près de la queue; peut-être n'est ce là d'ailleurs qu'une attitude passagère,

Pl. XXXI. 31; XXXVII. 44; XLI. 56; LIII. 76; LIV. 78. D'ordinaire il guide l'animal au moyen du petit crochet appelé angkasa, auquel le tableau 76, Pl. LIII a substitué une simple baguette munie d'un bouton. Sur les Pll. CCLVII. 54 et CCCX. 15 il se sert d'une corde; sur le premier de ces deux bas-reliefs nous croyons voir en outre un second guide, peut-être le cornac proprement dit, puisqu'il porte le crochet, qui marche à côté de l'animal et qui tient la trompe enlacée de son bras.

Les bas-reliefs nous renseignent aussi quelque peu sur les navires de ce temps anciens; ces renseignements auraient pu être plus complets, s'il n'avait pas fallu sculpter trop d'objets de dimensions trop grandes sur un espace trop restreint, ce qui rendait impossible de reproduire les détails.

Le bas-relief 173, Pl. CII, nous offre la forme la plus simple d'un canot ordinaire; le canot a des dimensions impossibles en rapport avec le reste; en le représentant l'artiste n'a eu d'autre but que de montrer que Çâkya a dû faire une partie de son voyage par mer. La Pl. XCVII. 164 nous montre un autre canot à bec relevé et à poupe droite; ce canot est chargé d'une quantité de cruches très grandes. Une autre canot un peu plus grand avec un petit toit qui repose sur quatre colonnes se voit Pl. CXXX. 229; des deux côtés de la poupe se trouvent deux gouvernails; le canot est retenu par une corde qu'on a rattachée d'un côté à l'avant-bec, de l'autre à un bâton planté dans le sol du rivage. Sur les bas-reliefs Pl. CLXXXII. A. 193 et CXLVII. A. 52 se voient des bateaux à voiles, qu'on peut faire avancer également au moyen de rames, comme le prouvent les ouvertures faites dans un de ces navires; le mât semble être une espèce de chèvre ou de cabre, au sommet de laquelle on élève la voile carrée qui a été attachée à une vergue. Un des vaisseaux de la Pl. CLXXXII a une petite cahutte sur la dunette; c'est là que le pilote paraît se tenir debout près du gouvernail. Un bateau du même genre se voit Pl. XXXVIII. 46; c'est une barque de pêcheurs simple comme la précédente. Cinq bas-reliefs: Pll. LXVIII. 106; CI. 172; CIII. 176; CXXIII. 216 et CCLI. 41, nous montrent des navires beaucoup plus grands propres à

braver la mer, pourvus des balanciers dont on se sert aujourd'hui encore dans notre Archipel des Indes Orientales pour empêcher les bateaux de chavirer. Quelques-uns de ces navires ont également des mâts dans la forme de cabres, contre lesquels s'appuie une échelle qui conduit au sommet, voyez: Pl. CCLI. 41; CIII. 176; CXXXIII. 216; les autres navires ont des mâts ordinaires avec des haubans. Le navire de la Pl. CCLI. 41 n'a qu'un seul mât, à moins d'admettre que la cabre qui se trouve sur la proue ait dû servir quelquefois de mât auxiliaire. Sur le vaisseau de la Pl. CXXIII. 216 nous voyons de petites lattes de traverse clouées contre l'un des poteaux de la cabre. Tous les bateaux, sauf celui qui n'a qu'un seul mât, ont des mâts de beaupré; sur les extrémités de ces beauprés se trouvent des instruments ronds, qu'on voit également sur une saillie de la poupe de quelques-uns des navires, Pl. CI. 172 et CIII. 176; l'usage de ces objets nous paraît incertain. La forme ne nous fait pas songer ici à des boussoles, dont la Chine peut avoir introduit de bonne heure déjà l'usage aux Indes; il est clair, en outre, qu'il n'aurait fallu une boussole que sur la poupe et dans le voisinage immédiat du pilote. Il nous paraît plus probable que le sculpteur a voulu représenter de grandes poulies ou des pivots servant à remonter les ancres et d'autres objets. La plupart des navires ont, au milieu du pont, une petite chambre élevée ou un rouf couvert. Les voiles sont de forme carrée; on les attache aux vergues en dessus et en dessous, on se sert de cordes pour les hisser et pour leur donner la direction voulue. Trois navires, qu'on trouve: Pl. CI. 172; CIII. 176 et CXXIII. 216, ont encore une autre voile plus étroite, qui se termine en dessous en une pointe; cette voile a été hissée au bout de l'avant-bec; elle flotte du moins, d'une manière qu'il est difficile de bien distinguer, devant l'extrémité du mât de beaupré; sur le tableau 176 Pl. CIII nous voyons les rames et en outre un matelot assis sur le balancier et s'y cramponnant pour aider à maintenir l'équilibre; la même chose se voit sur les deux autres grands navires. On gouvernait le navire au moyen de deux rames des deux côtés de la poupe; ce détail ne se voit cependant que sur la Pl. CCLI. 41; sur

les autres navires on ne voit pas de gouvernail. La Pl. CXXIII. 216 nous montre une petite barque à voiles auprès du grand navire; ce petit bateau a un seul mât, un avant-bec élevé qui s'élargit en montant, et une poupe basse et arrondie.

Les armes que les bas-reliefs nous font connaître sont: des massues, des sabres, des poignards, des arcs, des flèches, des sarbacanes, et probablement aussi une lance, bien que cette dernière arme ne se présente qu'une seule fois. Nous ne comptons pas dans ce nombre les armes que les dieux çivaïtes tiennent dans leurs nombreuses mains; ces armes ont été empruntées en partie à celles dont se servait le peuple, mais plusieurs d'entre elles ne sont que des attributs symboliques.

On ne trouve que rarement des massues, et encore n'en trouve-t-on que chez des peuples demi-sauvages: Pl. CXXXI. 231; CCLXXXVII. 113; CCXCV. 3; ces massues ont la forme ordinaire: minces et pointues au sommet, elles s'élargissent en dessous. On trouve une massue gracieusement décorée Pl. XXXII. 34, qui semble être un objet de vénération. Deux sauvages tiennent à la main des massues recourbées Pl. CCCLXXV. 42; un autre sauvage, qui se trouve à droite de la Pl. CIX. 187, semble avoir pour seule arme une branche grossière.

Les sarbacanes sont aussi assez rares. Nous en voyons entre les mains des puissances hostiles qui attaquent le Bouddha, Pl. CIX. 187; sur la Pl. CLX. A. 102, on s'en sert dans la chasse aux singes. Sur le premier de ces deux tableaux la sarbacane est entre les mains d'un sauvage, qu'on reconnait à sa physionomie et aux petits morceaux de bois dont il s'est percé les oreilles. Il paraît donc que la sarbacane n'a pas plus été une arme ordinaire pour les contemporains de Bòrò-Boudour que pour les habitants actuels de Java, et qu'on s'en servait, tout comme aujourd'hui, à la chasse ou dans les populations de pays moins civilisés. Actuellement encore on se sert de sarbacanes aux îles de l'archipel indien, notamment à Bornéo et à Timor; mais les sarbacanes d'aujourd'hui sont beaucoup plus longues et généralement munies d'une pointe à l'un des bouts, ce qui permet de s'en servir en guise de lances; elles diffèrent ainsi sous

un double rapport de celles que nous trouvons sur Bôrô-Boudour.

Les armes ordinaires sont l'arc, les flèches et les glaives de forme différente. Les arcs étaient passablement longs, et s'élevaient à hauteur d'homme; la corde était rattachée aux ailes recourbées qui terminaient les deux bouts de l'arc. Les flèches étaient garnies de plumes en dessous, de pointes de métal en dessus; la forme de ces pointes varie, le plus souvent elles sont des triangles dont la face inférieure rentre, ce qui garnit la pointe de deux barbes ou dardillons. Voyez des arcs et des flèches: Pll. XVIII. 6; XXXII. 34; XLVII. 63; L. 69, et dans plusieurs autres endroits. Souvent un cordonnet, rattaché aux bouts de l'arc et retenu par une petite cheville ou par un bouton, servait à retenir la corde; voyez, par exemple, un arc de ce genre Pl. CCCXV. 25. Un arc plus petit, dont la corde était simplement fixée dans une entaille, se voit Pl. XLIX. 67, où nous le voyons assez distinctement par devant. Nous n'osons affirmer que l'arme bizarre de la Pl. LIII. 76, qui se trouve à gauche du tableau et qui passe en partie par-dessus les personnages assis, soit un arc; si c'est un arc, il faut avouer que la forme s'écarte beaucoup de la forme ordinaire. Les flèches ne sont pas toujours pourvues de pointes; elles ont eu sans doute une entaille au petit bouton qui les termine par derrière. Pl. XLIX. 67 nous montre une flèche assez longue, mais dont la pointe est garnie d'un petit bouton ou d'une petite boule, et la Pl. LXIV. 97 nous montre des flèches tronquées sans bouton. Peut-être les pointes de métal (ou de pierre?) pouvaient être fixées ou détachées à volonté; peut-être aussi l'artiste a-t-il négligé ces petits détails dans quelques endroits; c'est ainsi que sur le dernier bas-relief non seulement la pointe mais aussi les plumes manquent sur une flèche; il en est de même des flèches de la Pl. XXXII. 34. La Pl. LII. 73 montre une flèche dont la pointe a la forme d'une losange. On conservait les flèches dans des carquois ronds: Pl. LII. 74; CXXXII. 234; un à trois faces, Pl. XXIV. 18; on les portait aussi sans carquois, liées en des faisceaux et reliées par un anneau ou par un lien, voyez: Pl. XLV. 60; XLVII. 63, LIII. 76; CCCXV. 25. Il est probable que sur les tableaux de

Bôrô-Boudour il n'y a pas de lances, à moins de trouver cette arme sur le tableau Pl. XLVIII. 66, ce que les dimensions considérables de l'arme en question nous engagent assez à supposer. Au-dessous de la pointe, au bout de la hampe, paraît se trouver une houppe d'une étoffe laineuse, dans le genre de celles que nous trouvons encore sur les lances de la population actuelle dans quelques parties de nos colonies indiennes. Ce qui varie aussi beaucoup, c'est la forme des glaives; mais toutes ces formes se retrouvent aujourd'hui encore à Java ou dans les autres îles de l'archipel. Les glaives sont pourvus d'une garde, du moins d'un large bord à l'endroit où la lame se rattache à la poignée; celle-ci se termine en dessus en un bord plat ou en un bouton. Les lames sont droites et plus ou moins arrondies à la pointe, comme, par exemple, Pl. XXII. 14; ou bien aplaties et un peu plus larges au bout, Pl. LXII. 94; elles se terminent en une pointe qui a la forme d'une losange, Pl. XXVI. 22; à mi-longueur la lame se rétrécit, puis elle s'élargit de nouveau au bout et se termine en trois dents, Pl. CX. 190; quelques lames ont la forme d'un croissant: Pl. LXII. 94; CXII. 194; CXIV. 198; CCLXXVII. 113; il y en a qui forment une courbe moins grande et qui n'ont pas de poignée ou une poignée fort simple, à la manière des faucilles, Pl. LII. 73; qui se terminent en dessus en deux dents, Pl. CCLXXIV. 87; d'autres, recourbées en arrière: Pl. XXI. 12, XLVIII 66; LXXXII. 134; CCLXXXVII. 113; ondulées ou en forme de flammes, XXVIII. 25; XCIV. 158; CXXIII. 215; la moitié inférieure droite, l'autre en forme de flamme: Pl. XL. 50; XLV. 50; XLVIII. 66. Un glaive de la Pl. CXIV. 198 ressemble beaucoup à la lame d'un couteau très large. Les gaînes varient naturellement avec les glaives. On les faisait sans doute de deux morceaux de bois reliés par des bandes de bambou; voyez, par exemple: Pl. XXII. 14; XXX. 29; XXXI. 31; XLII. 54; XLIII. 56 etc. On portait le glaive dégaîné dans la main droite contre l'épaule droite: Pl. LXVII. 104; LXXII. 113, LXXIII. 115; quelquefois on le portait par les deux mains obliquement contre l'épaule droite; voyez, par exemple, Pl. XXVI. 22; on portait le glaive dans la gaîne sous le bras

gauche, voyez Pl. XXXIII. 35; mais aussi dans la ceinture, voyez, par exemple, Pl. LIX. 88. Nous n'osons affirmer que l'objet, qu'un personnage assis de la Pl. CCXCV. 2, tient contre l'épaule gauche, soit un glaive dans sa gaîne. Des poignards courts et larges sont aussi des armes très usitées; voyez, par exemple: Pl. XXXVII. 44; LIX. 88; CCLXXIX. 53; tous ces poignards ont des pointes rondes; ceux des Pll. LXII. 94; CCLXXXVII. 113 ont des pointes aigues; tous ont des poignées dont la forme varie. Pl. CLIII. A. 75 nous montre un poignard en forme de feuille; Pl. CCLXXXVII. 113 un poignard étroit.

Les boucliers, dont la grandeur varie beaucoup, sont ovales ou oblongs, le plus souvent courbés, convexes au dehors. Il y a une courroie ou une petite latte de traverse à l'intérieur, par laquelle on passe la main. Nous voyons des boucliers de la première espèce: Pl. XLVII. 63; LIII. 76; XLVIII. 66; CCLXXXVII. 113. Nous en voyons de très grands: Pl. XXII. 14; XXIII. 16; XXVIII. 25; CCXII. A. 293. Un très grand bouclier ovale, Pl. XXI. 17, est orné tout autour en dedans de houppes; un tout petit bouclier, Pl. CCLXXXVIII. 113; un autre plus grand, ovale, muni d'un bord, se voit Pl. XCIII. 156. Plusieurs boucliers de cette forme portent en dehors un insigne ou un ornement, qu'on décrit le mieux comme quatre flammes ou quatre pointes en forme de flammes, réunies en une croix autour d'un bouton; voyez de ces boucliers: Pl. XXIII. 15; XXX. 29, XXXIV. 37; XXXVII. 43; XL. 49; XLIII. 56 etc. Nous présumons que ces boucliers étaient faits d'ordinaire de cuir avec du bois et ornés souvent de plaques de métal.

Nous trouvons des boucliers oblongs, pas très larges, convexes en dehors, faits probablement de bois: Pl XXI. 12; LXII. 94, où nous voyons le dehors et le dedans d'un tel bouclier; Pl. CXXIX. 228. Les bas-reliefs Pl. CXII. 194 et XLVI. 61, nous montrent deux boucliers de cette forme-là, mais plus larges et composés de deux pièces réunies. La Pl. CLXXXIV. A 200 nous montre un bouclier oblong, dont l'une des extrémités, sans doute aussi l'autre qui n'est pas visible, a été taillée de façon à présenter

un bord bouillonné. La Pl. CCLXXXVII [illegible] nous montre un bouclier dont une des extrémités est [illegible]. La Pl. LIX. 88 nous montre un soldat qui porte un bouclier dont les bords de dessus et de dessous forment une ligne [illegible] tandis que les bords latéraux forment une courbe [illegible]

[illegible]

terminent souvent en plusieurs bouts ou langues, dont le nombre va de deux à quatre; ces pavillons sont attachés à des cordes ou à des hampes, on les porte derrière des personnages de condition ou on les laisse flotter du haut des toits des temples, mais ils figurent seulement dans des cortéges ou dans de grandes cérémonies. Les pavillons consistent en des banderolles pas très larges attachées le long de la hampe et formant un angle droit au sommet; c'est probablement un fil de fer ou un morceau de bambou qui les retient dans la même direction, à moins qu'on les laisse flotter librement; voyez, par exemple, Pl. XXVII. 23; LXXXV. 140; CII. 173; CVI. 181. Voyez pour les pavillons à pointes, entre autres Pl. XXVII. 23; XLII. 54; CVI. 181; CVIII. 185.

Les insignes les plus fréquents et qu'on trouve ordinairement ensemble, sont: le pajong ou le parasol, un grand éventail ou un écran de plumes de paon sur une longue tige, et une queue de cheval attachée également à une longue tige, souvent aussi une grande feuille de bananier. Nous trouvons ces objets réunis Pl. XVI. 2. Le pajong, insigne très répandu en Asie depuis les plus anciens temps jusqu'à nos jours, et dont on fait encore actuellement usage à Java, se présente sous quelques formes différentes et avec de légères modifications de décoration. On la trouve déployée, ayant la forme d'un segment de cercle, qui se rapproche aussi plus ou moins de la forme d'une cloche, comme par exemple, Pl. XXXV. 20, à droite. Au sommet du manche se trouve un bouton décoré. Sur la Pl. CCCLX. 9 un pajong a plutôt la forme d'un disque plat, à moins que ce ne soit là qu'une illusion provenant de ce qu'on voit l'objet d'en haut. Ailleurs, Pl. CCLXXX. 100, le pajong, vu de profil monte obliquement, ou bien, comme par exemple Pl. XLIV. 58, le bord inférieur a été courbé en dedans. Nous trouvons de petits pajongs très simples qui ont la forme de coupes, dont on ne se servait peut-être que dans les classes inférieures et qui ne pouvaient être repliées; voyez ces objets sur les tableaux Pl. XXX. 40, à gauche; XXI. 12; CCCLXXXIV. 64. Un pajong d'une forme étrange se voit Pl. CCCLII. 14, et de même Pl. CCVI. A. 277, à moins qu'il faille voir dans ce dernier objet un

pajong à moitié ouvert seulement. On ornait les grands pajongs ordinaires des personnages de condition de bords plissés, qui retombaient tout autour; voyez Pl. CCCIII. 2; CCCXII. 19; CCCXLIII. 82; et en outre de franges Pl. CCCXII. 20. Nous ne savons que faire d'un pajong de la Pl. CLXXXVII. A. 208, à moins d'admettre qu'il a été replié en dessus; il faut porter apparemment le même jugement sur le pajong de la Pl. CCCLXV. 20. Un des pajongs de la Pl. CXV. 199 a une longue tige courbée. La Pl. XXXIV. 37 a un pajong pourvu d'une tige très gracieuse. Souvent nous voyons une queue de cheval attachée à la tige des pajongs immédiatement sous l'écran déployé, par exemple Pl. XXII. 14; XXIII. 16; XXVII. 24; XXIX. 28 et sur un grand nombre de bas-reliefs encore; c'est là un moyen de réunir deux insignes en un seul objet. Quelquefois nous voyons une espèce d'écharpe attachée au pajong, au même endroit, Pl. LXXIV. 118; comme on offrait aussi des écharpes pour rendre hommage à des personnages de condition, nous pouvons les faire passer ici pour des insignes. Signalons encore des tableaux dans le genre de Pl. CCCLX. 9, où nous trouvons des pajongs qui ont trois, quatre, oui jusqu'à cinq étages superposés; il ne faut voir dans cette réunion d'écrans qu'un symbole destiné à faire ressortir le rang supérieur des personnages à côté desquels nous les trouvons; on aurait tort par conséquent d'en conclure à l'usage réel de pajongs de cette forme-là.

L'autre insigne, la queue de cheval attachée à une tige plus ou moins longue, est aussi très commun. Attachée à une tige courte, voyez par exemple Pl. XVI. 1 et 2 à droite, la queue de cheval sert de chasse-mouche; les serviteurs s'en servent pour protéger leurs maîtres contre ce fléau inévitable des contrées chaudes. Quelquefois la tige a été travaillée avec goût, Pl. XXIII. 15; XXXIX. 47; XLVIII. 65. On sait que le chasse-mouche est un attribut ordinaire dans les mains de quelques dieux de l'Inde, à Java comme ailleurs. La queue de cheval attachée à une longue tige est portée dans la suite des princes et des grands; ou bien on la place près d'eux, voyez Pl. XVI. 2. On attache la queue de cheval non seulement

au pajong, mais aussi à d'autres insignes et aux sceptres.

Il n'est pas facile de reconnaître partout les écrans de plumes de paon sur les bas-reliefs; mais on devine leur forme et la manière dont ils ont été faits, en comparant entre eux les différents tableaux. On disposait les plumes de la queue du paon en rangées, les unes derrière et au-dessus des autres, de façon à obtenir la moitié inférieure d'un cercle ressemblant à un éventail déployé; puis on réunissait les bouts inférieurs et les plaçait dans un anneau ou dans un tube, qu'on fixait ensuite sur un bâton. Comparez Pl. XXV. 20; XXVII. 24; XXVIII. 26; XXXVI. 41; XL. 50; LII. 74; LIII. 75; LXIV. 98; LXXXII. 134. On trouve les plumes un peu plus serrées, formant un segment de cercle plus petit, comme si l'éventail était replié davantage, sur les tableaux Pl. CCCIX. 13; CCCLXVIII. 26; CCCLXIX. 30; CCCLXXI. 33.

Nous voyons les feuilles de pisang presque partout où se trouvent les trois insignes que nous venons de signaler; l'artiste les a faites peut-être un peu trop grandes en proportion des personnages de ses tableaux; mais il est probable qu'elles ne doivent pas y servir réellement à quelque chose, qu'elles n'ont qu'un sens symbolique. Sur un des bas-reliefs, Pl. CCLII. 43, l'artiste a représenté dans le même but une autre feuille très grande, probablement une feuille de lotus.

Signalons encore parmi les insignes plus rares: une baguette courte munie aux deux extrémités d'une boule à garniture de métal, Pl. LXXVIII. 124; une baguette plus courte, sur laquelle a été fixé un disque, peut-être un miroir de métal, qui s'élève sur un calice de lotus, Pl. XXVII. 23; un écran gracieux sur une tige assez courte, même planche, et une baguette recourbée, comme la crosse d'un abbé, Pl. XXXIX. 47.

Plusieurs autres sceptres ou baguettes sont garnis d'objets auxquels il faut attribuer probablement une signification symbolique et qui se rattachaient peut-être à l'origine aux usages de certaines sectes religieuses. Des tiges sur lesquelles s'élève le calice d'une fleur, Pl. CCCLXIX. 29; le coussin de lotus, Pl. XXVIII. 25; LXXXV. 140; LXXXVIII. 45; CLXXV. 166;

une roue, le tchakra, l'emblême de Viçnou, Pl. LXXIII. 116; CCXII. B. 154; la roue et au-dessus de celle-ci le trident, le trisoula de Çiva, Pl. CCLXXVI. 92; la conque militaire, le tchank de Viçnou, Pl. XX. 9; CLXXV. A. 166, 168; encore la conque, mais ailée, Pl. XXXIII. 36; LXXX. 130. Deux de ces sceptres, Pl. LXXV. A. 166, sont ornés de rubans. Les bas-reliefs nous montrent encore d'autres sceptres ou d'autres bâtons servant à soutenir des objets, par exemple: un écran dans la forme de celui que nous avons mentionné plus haut (de la Pl. XXVII. 23), Pl. XCVIII. 166; un grand disque, rond et plat en apparence, Pl. CCCX. 15; des disques plus petits, peut-être des miroirs, Pl. CCXXV. B. 180; CCCXC. 5; un grand bouton ovale et une boule travaillée à jour, l'un et l'autre sur le bas-relief Pl. LIII. 76; des boules aplaties, Pl. LXXXV. 140; CCLXVIII. 76; LXXXVIII. 145; un bouton ayant la forme d'un fruit, Pl. LXXVIII. 126; CCIX. A. 284. Plusieurs de ces bâtons sont ornés de queues de cheval, de rubans et d'écharpes.

Passons aux instruments de musique, et commençons par les tambours. Il y en a de formes et de dimensions diverses. En général les tambours ressemblent assez à ceux d'aujourd'hui; ils se composent: d'un cylindre de bois, qui prend quelquefois la forme légèrement elliptique, fermé aux deux ouvertures par des peaux, que retiennent des cerceaux ou des lames très larges; des cordes qu'on fait passer par ces cerceaux doivent serrer et tendre les peaux; voyez Pl. CLXXXI. 100, CCCLIX. 7. Quelques-uns sont plutôt ovales, soit que les parois imitent la forme elliptique, Pl. CLXXXI. B. 100; CCIII. A. 266; CCCLIX. 7; soit que les parois forment une ligne droite, Pl. CLXXXI. B. 100; CCII. B. 139; CCIII. A. 266; d'autres sont plus courts mais ont également la forme elliptique, Pl. CLXXXI. B. 100; CCCLIX. 7; il y en a de plus bas, les parois en ligne droite, Pl. CXLIV. A. 42; les parois très convexes en forme d'urne, Pl. CLXVII. B. 66; de très longs et très étroits, Pl. CLXXXI. B. 100. Nous y trouvons aussi le petit tambourin en forme de gobelet, qui se rencontre aujourd'hui encore chez les populations moins civilisées de l'archipel indien, Pl. CCLXXXII. 104.

Quelquefois on les porte à une bandoulière qui passe sur l'épaule gauche, Pl. CX. 189; CLXCIV. 128. On bat ces tambourins des mains sur les deux côtés, Pl. CCXXXIX. 18; ou au moyen de petites baguettes, Pl. XCVIII. 166; ou encore des deux mains sur un seul côté, Pl. CCXLIII. 25; ou d'une main seulement, Pl. CX. 189; CCXCVI. 128. Un des hommes qui battent le tambour sur la Pl. CCCLIX. 7 a dans la main la baguette en forme de T dont on se sert pour les clochettes de métal; c'est là sans doute une erreur du sculpteur. Comparez encore les tambours de la Pl. XVI. 1; CCXCII. 122; CCCLXXIII. 37; CCCXC. 6. Nous voyons des tambourins Pl. XVI. 1 à droite en haut; par suite d'une faute du sculpteur la main gauche est restée visible à travers la peau qui ferme une des ouvertures du cylindre, Pl. XXXIV. 58; XCVIII. 166; CCXXXIX. 18.

Les cymbales paraissent avoir été assez petites et plates Pl. CLXXXI. B. 100; CCCII. B. 139; ou convexes et unies, Pl. CCCLIX. 7; ou bien pourvues au dehors d'une petite tige ou d'un petit bouton, Pl. CCXCIV. 128. On les frappait l'une contre l'autre; mais il semble que sur le tableau de la Pl. CCXCI. 122 on frappe une cymbale de la dernière espèce au moyen d'un petit marteau en forme de T, tout comme on frappait la cymbale ou la clochette en forme de coupe, Pl. CX. 189. Nous voyons un genre plus petit de cymbales qui ont la forme de coupes à large bord, Pl. LXVII. 103 et CCCXC. 6; d'autres ont la forme de coupes très petites à longues tiges Pl. CCXIV. A. 300; ou qui se rétrécissent du côté de la tige, Pl. CCLXXXII. 104. Le tableau Pl. CX. 189 pourrait faire supposer que de tels instruments plus petits servaient aussi à frapper les coupes de métal. Des cymbales en forme de gobelet se voient Pl. CCXCIV. 128; en forme de sonnette à tige, Pl. XXXIV. 38; peut-être faut-il ranger dans la même catégorie un des instruments de la Pl. CCLXXXIX. 118. Sur la Pl. CXIII. 196, on bat un instrument dont il n'est pas facile de distinguer la vraie forme; l'instrument paraît être une barre de fer en forme de fer à cheval, ou peut-être un disque plat qui a la forme d'un demi-cercle, fixé sur un pied; le musicien qui le tient dans la

main gauche le frappe au moyen d'un petit marteau qu'il tient dans la main droite. On donnait quelquefois une forme élégante aux instruments de musique qui appartiennent à cette catégorie; nous en voyons, par exemple, un Pl. CCI. B. 137, qui a la forme d'un calice de fleur suspendu à une tige recourbée, et qu'on frappe au moyen d'une petite baguette. Un des musiciens de la Pl. CCCLIX. 7 a une baguette recourbée, à laquelle est suspendue une clochette avec son battant. Sur la Pl. LXVII. 103 enfin on se sert d'une baguette gracieusement recourbée, à laquelle on a suspendu un certain nombre de grelots.

Il faut compter parmi les instruments de percussion un grand gong ou une cymbale convexe placée sur un piédestal de bois (?), qu'on frappait au moyen de deux baguettes garnies de marteaux ronds, Pl. CCI. B. 137. Ce même bas-relief nous montre un instrument qui ressemble beaucoup à ceux qui sont actuellement encore en usage à Java; cet instrument, qu'on appelle ghender, est indispensable dans la musique d'orchestre dont on accompagne les représentations si recherchées du wajang. Il consiste en un grand nombre de lames de métal couchées sur des cordes au-dessus d'une boîte qui a la forme d'un canot; on frappe ces lames au moyen de petits marteaux de bois. Nous rencontrons une fois encore un instrument analogue, c'est au bas-relief Pl. CXIII. 196; peut-être est-ce là un gambang; il est plus petit que le précédent, beaucoup moins élégant: quelques petites lames de bois (?) ont été couchées sur des cordes au-dessus d'une boîte oblongue; on les frappe, à ce qu'il semble, avec les doigts sans marteaux.

Des flûtes traversières de longueur différente, et une espèce de chalumeau se voient quelquefois sur les tableaux de Bôrô-Boudour; ce sont deux instruments de musique dont on se sert actuellement encore dans la plupart des îles de l'archipel des Indes-Orientales. Pour les flûtes traversières voyez Pl. XVI. 1; XXXIV. 38; LXVII. 103; CXLV. A. 46; CLXXXI. B. 100; CCCXC. 6. Pour les chalumeaux voyez Pl. CCCLIX. 7. Nous trouvons des flûtes très longues, qui s'élargissent en dessous et qui forment ainsi une espèce de tube, sur les Pll. CCII. B. 139 et [illegible] 7. Ces grandes flûtes appartenaient plutôt aux

instruments de musique guerrière, ainsi qu'une espèce de conque munie d'une embouchure, dans le genre de celles dont on se sert actuellement encore au Japon; cette conque fait sans doute partie des plus anciens instruments de musique guerrière, puisque nous la trouvons parmi les attributs spéciaux de Viçnou. Nous voyons ces conques Pl. CCII. B. 139 et CCCLXXIII. 37.

Il y a des instruments à corde de deux catégories. Dans la première catégorie nous comptons la cithare à quatre cordes; Pl. XVI. 1; CCXCI. 122; CCXCIV. 128; CCCLXX. 37; ou à six cordes, Pl. LXVII. 103. La partie inférieure n'est pas très large, à l'exception de la cithare Pl. CCCXC. 6, dont la table d'harmonie est très large.

L'instrument à cordes de l'autre catégorie paraît être très ancien; on le rencontre aussi assez généralement chez les populations barbares de l'archipel indien. Cet instrument se compose d'un manche d'environ 0.75 M., au bout duquel se trouve une petite boîte, couverte d'une peau fortement tendue. Quelques cordes passent par-dessus cette petite boîte, pour être attachées à l'autre bout du manche; on touchait ces cordes avec les doigts. Voyez Pl. CCXXXIX. 1; CCXCIII. 124; CCCLXIX. 29, où ces instruments se montrent de profil, et Pl. XIV. 178; CCXC. 120; CCCXC. 6, où on les voit d'en haut ou d'en bas; sur l'un des trois derniers bas-reliefs, Pl. CIV. 178, la boîte possède une petite planche à laquelle on avait probablement attaché les cordes.

Le plus souvent on fait de la musique sur plus d'un instrument à la fois; nous voyons même des orchestres composés de cinq instruments divers. Instruments de deux genres: tambour et cymbale ou clochettes, Pl. CX. 189; tambourin et coupes ou clochettes, Pl. CCLXXXII. 104. Trois instruments divers: tambourin, flûtes traversières et cymbales ou sonnettes, Pl. XXXIV. 38; cithare, tambourin, et cymbales, Pl. CCXCII. 122; tambours, cithare et conque Pl. CCCLXXXIII. 37. Un ensemble de quatre instruments: cithare, tambours, flûtes traversières et tambourin, Pl. XVI. 1; cithare, baguette à grelots, flûte traversière et petites coupes de métal, Pl. LXVII. 103; tambour, grande trompette,

conque et cymbales rondes, Pl. CCII. B. 139; tambours, cymbales, cithare et l'autre instrument à cordes, Pl. CCXCIV. 128. Nous voyons un orchestre de cinq instruments divers Pl. CCCIX. 7: tambours, cymbales, clochette, trompette et chalumeau; et Pl. CCCXC. 6, tambours, coupes de métal, flûtes traversières, cithare et l'autre instrument à cordes.

L'aperçu que nous venons de donner des personnages qui figurent sur les bas-reliefs de Bôrô-Boudour et des détails de leur costume, de leur ustensiles de ménage et d'autres particularités nous a déjà suffisamment renseignés pour nous permettre d'établir une comparaison entre le peuple de Bôrô-Boudour et les Javanais d'aujourd'hui. Mais nous pourrons augmenter encore le nombre de nos données, en jetant un coup d'oeil rapide sur les circonstances et les conditions où se trouvent ces personnages.

Plus d'une fois déjà nous avons signalé les rapports pacifiques où vivaient ensemble à Java les deux religions de l'Inde, le Brahmanisme, plus particulièrement le culte de Çiva, et le Bouddhisme. Nous avons parlé également de la suprématie à laquelle le Bouddhisme réussit de bonne heure à s'élever et où il n'eut pas de peine à se maintenir. Voilà ce qu'ont assez démontré les débris de temples et les inscriptions dont le Dr. Friederich nous a déchiffré le contenu dans les dernières années. Il n'est donc pas surprenant de retrouver la même suprématie du Bouddhisme dans les tableaux, soit historiques, soit symboliques de Bôrô-Boudour. Partout le Bouddha est l'être adoré; il est vrai que nous voyons apparaître quelquefois des dieux du Brahmanisme, qu'on n'a pas de peine à reconnaître à leurs attributs, mais jamais ceux-ci ne sont les objets des hommages; ils ne sont là que pour glorifier le Bouddha et pour faire ressortir sa supériorité. Peu à peu le Bouddhisme avait accordé une place dans son Panthéon aux dieux du Brahmanisme, bien que ce fût une place très secondaire; nous n'avons donc pas lieu d'être surpris d'y retrouver la suite des officiants, les attributs et les emblêmes de ces dieux. Ces personnages mythiques et symboliques du Brahmanisme avaient passé, pour ainsi dire, au service du Bouddha; et c'est ainsi que nous voyons celui-ci entouré quelquefois

des Mounis et des Ritchis, les saints et les pénitents célestes, des Rakchâsas, les mauvais esprits, des Devanganas, les danseuses célestes, des Déodatas, les messagers du ciel, surtout des Devadasis, des Apsaras et des Gandharvis, oiseaux avec un buste de femme, qui prennent part au culte par le chant et par la musique; des Dvarapalas ou gardiens du temple etc. Il n'y a pas jusqu'au serviteur particulier de Viçnou, son vahan ou porteur Garouda (qui l'accompagne ou le porte à travers les airs, soit sous la forme d'un aigle, soit sous celle d'un homme ayant le bec d'un aigle) qui ne passe au service du Bouddha, qui ne se range parmi les adorateurs de ce dieu. Nous croyons distinguer au moins des Garoudas sur les tableaux Pl. CLXXV. A. 166; CCXCIV. 128; CCCLXXII. 35. Nous y voyons aussi les attributs symboliques et les insignes des dieux brahmanes, placés entre les mains des adorateurs du Bouddha ou portés après les princes bouddhistes, tels que le trident ou trisoula, la conque et d'autres attributs de Viçnou et de Çiva; voyez Pl. CXXIX. 227, 228; CCCLXXV. 41. Oui, plus que cela, le Bouddha emprunte aux dieux du Brahmanisme leur costume et leurs ornements; on lui donne comme à ceux-ci un nombre plus grand de bras, de quatre jusqu'à six, avec les attributs symboliques, et on va jusqu'à l'identifier avec Viçnou dans sa neuvième incarnation, celle où il est apparu comme un Bouddha, voyez Pl. CCLXXX. 100; CCLXXXI. 101, 102; CCLXXXII. 105. Ce qui marque plus spécialement l'image en question comme étant celle du Bouddha (sur les trois premiers de ces quatre bas-reliefs), c'est la statuette du Bouddha assis sur le devant de la coiffure du dieu; bien que les animaux qui entourent le trône et les attributs qu'il tient dans ses mains de derrière, la dent et le crochet d'éléphant, le mettent directement en rapport avec Ganésa. Un autre bas-relief, Pl. CCLIV. 48, nous montre également ce dieu à quatre bras, qu'on a identifié avec le Bouddha; le nandi ou le taureau sacré, qui s'est agenouillé devant le trône du dieu, montre que ce Bouddha se trouve plutôt en rapport avec Çiva, dont, comme on sait, le nandi est le vahan ou le porteur particulier.

Le culte du Bouddha consiste en des offrandes de bijoux, d'aliments, surtout de fleurs et d'encens, qu'on lui apporte d'ordinaire dans des plats ou dans des vases; on dépose l'encens sur un petit guéridon ou un candélabre à offrande, quelquefois on le jette dans la flamme qui monte du guéridon, du vase ou du candelabre et on ranime la flamme au moyen d'un éventail destiné tout exprès à cet usage; on prononce des prières et l'on fait de la musique sur des instruments divers. Le fidèle se tenait près de l'offrande (marque de vénération qu'il observait aussi vis-à-vis des personnages qu'il voulait honorer), soit debout soit à la manière orientale, les jambes croisées devant ou sous le corps, les bras croisés sur la poitrine, ou les mains élevées et les bouts des doigts posés les uns contre les autres, quelquefois les mains jointes ou l'une par dessus l'autre. D'autres fois on se mettait à genoux, soit sur un seul genou, en relevant le pied de l'autre jambe pour poser la plante du pied sur le sol, ou bien sur les deux genoux. Cette dernière attitude se présentait quelquefois encore avec une nuance spéciale, c'est-à-dire qu'on pliait le corps en avant et qu'on faisait reposer les bras étendus et les mains sur le sol, Pl. LXXIII. 116; CVII. 183; CCLXIX. 78; CCXCIII. 126; on reposait aussi sur les genoux et sur les coudes, Pl. XXXIX. 47; ou l'on courbait la tête si bas que les lèvres touchaient les mains, qui, à leur tour, touchaient le sol; cette dernière attitude était même adoptée par des personnages de très haute condition, comme par exemple par une sainte femme Pl. CCLVI. 51. Le serviteur qui se trouvait tout près de son maître et qui portait ses insignes, s'agenouillait quelquefois derrière lui, comme par exemple, Pl. XVII. 3, ainsi que la suivante qui porte l'éventail de sa maîtresse, Pl. XXXI. 31.

En dehors de ce culte rendu au Bouddha ou à ces prétendus mausolées, nous voyons aussi apporter quelquefois des hommages religieux ou des offrandes à des animaux sacrés, à moins qu'il faille prêter une signification symbolique aux scènes de ce genre. Sur la Pl. CLXXXIII. A. 195 on apporte évidemment des hommages religieux à une tortue colossale; sur la Pl. CXC. B. 116 à un énorme poisson de mer; et sur la même planche A. 221

un grand nombre d'hommes et de femmes courent apporter des offrandes à un serpent qui monte du fond d'un étang artificiel rempli de plantes aquatiques.

On s'asseyait sur le sol, sur une petite natte, un coussin, un banc ou une chaise, quelquefois même sur le dos du cheval, sur les jambes croisées devant ou sous le corps; on relevait parfois une des jambes et l'étendait en soutenant le genou de la ceinture, qu'on avait attachée alors autour du corps en lui laissant un peu plus d'espace. Assis sur un trône élevé on laissait reposer une des jambes sur un petit escabeau, la soutenant ou non de la ceinture. La femme est assise à côté de son mari à gauche, quelquefois sur la même petite natte, comme nous le voyons Pl. XXXVII. 44; quelquefois sur un coussin spécial, Pl. XXXVI. 42; le mari sur un beau trône, la femme à côté de lui ou derrière lui, les jambes pliées sous le corps sur un coussin, Pl. XXXIII. 36; ou chacun sur un trône à part, le mari les jambes croisées, la femme les jambes pliées sous le corps. L'homme de condition qui rendait visite à un personnage d'un rang supérieur était assis lui-même, pour le distinguer de sa suite, sur un petit banc très bas, Pl. L. 70, ou bien il s'y mettait à genoux Pl. LIII. 76.

Pour dormir on se servait du canapé ou bali-bali, qu'on couvrait alors de petites nattes et sur lequel on posait un oreiller. La Pl. LXVII. 104 nous montre un homme de condition, dormant dans une grotte ou devant une grotte sur les bords d'un fleuve, la tête appuyée sur la main droite, tandis que le bras repose sur une petite élévation du sol. Il n'a gardé de tout son costume que le petit caleçon, les bracelets, les anneaux des chevilles et le bonnet élevé avec ses parures; une femme, également à peu près nue, est assise à ses pieds, peut-être dans le but d'écarter ce qui pourrait troubler son repos. On s'explique moins bien le profond sommeil de la reine qui fait ses songes Pl. XXVIII. 25, et que nous voyons couchée et évidemment endormie, sans qu'elle ait déposé une seule pièce de vêtement ou une seule de ces parures. Nous ne croyons pas devoir conclure de ce tableau qu'on se couchait tout habillé; nous admettrons plutôt que l'artiste ait craint

de déroger à la dignité de la reine en la déshabillant trop ou en la dépouillant de ses parures. Un autre bas-relief, Pl. LXXVIII. 125, nous montre une douzaine de femmes presque entièrement déshabillées, sauf une seule qui veille encore et qui ne s'est pas encore dépouillée de ses parures. La plupart des autres dorment assises ou couchées, la tête sur des coussins. Ce tableau, malgré le caractère symbolique qu'il faut attribuer à beaucoup de détails, notamment aussi au principal personnage, nous fait voir assez clairement comment on avait l'habitude de se coucher. Les Pll. CXLVIII. B. 30; CLX. A. 103 et CLXXIX. A. 135 nous présentent encore trois hommes qui dorment sur des canapés; ces hommes ont quitté tous leurs vêtements de dessus, mais ont gardé toutes leurs parures et leur bonnet. Peut-être faut-il ne pas voir ici le sommeil ordinaire pendant la nuit, mais une sieste dans les fortes chaleurs du jour; ceci nous paraît d'autant plus probable que nous voyons des suivantes qui essaient de seconder le repos du dormeur. Sur le dernier de ces trois tableaux nous voyons un homme, de condition inférieure évidemment, couché sur les genoux d'une femme, tandis qu'une autre femme tient les pieds du dormeur sur ses genoux.

Il y a des tableaux qui nous fournissent d'autres détails encore de la vie de famille, tels que Pl. LXVI. 102; cependant, comme la scène se passe à la cour, il n'est pas possible d'en conclure quoi que ce soit pour la vie de famille des classes inférieures en général; la planche en question nous montre un homme avec sa femme et son enfant, tous les trois dans l'admiration devant de petites statuettes de Gandharvas, que des artistes fabriquent hors du palais et que des domestiques apportent à la famille royale. Notons également Pl. LXVII. 103, où un jeune prince se réjouit à entendre des morceaux de musique qu'on exécute devant lui, pendant que des jeunes filles le servent; Pl. LXIX. 107, où une femme s'ajuste et se pare secondée par trois de ses servantes; Pl. LXXX 130, où un homme s'entretient avec ses deux femmes; Pl. LXXVIII. 126, où un homme de condition, orné du disque lumineux ou de l'auréole, s'entretient avec deux personnages de condition, mari et femme, dans la

demeure de ces derniers. Plusieurs scènes de ce genre prouvent clairement, et ce détail témoigne en faveur des moeurs et de l'état de civilisation du peuple de Bôrô-Boudour, combien était grande la part que la femme prenait à la vie de famille et à la vie publique. La femme apporte avec l'homme ses offrandes et ses hommages à des personnages et à des endroits sacrés, elle rend des visites et en reçoit, elle se voue à la vie contemplative et aux exercices de piété qui lui ouvrent l'accès de la sainteté bouddhiste. Voyez pour ce dernier point Pl. CCXLII. 23; CCXLIII. 25; CCXLIV. 28; CCLVI. 51, 52; CCLVII. 53, et plusieurs des bas-reliefs suivants qui ornent la paroi postérieure de la troisième galerie.

Les repas que nous représentent deux bas-reliefs Pl. CXIV. B. 22 et Pl. CLXXXVIII. 113, et qu'on paraît prendre en plein air, ne nous apprennent rien de particulier sur la manière dont on s'asseyait à table, dont on préparait et dont on prenait les aliments; il est probable qu'on mangeait avec les mains, sans cuillers ou autre chose. Un des tableaux de la paroi postérieure de la seconde galerie, Pl. LXIX. 108, nous montre un festin: dans l'étage inférieur d'une maison nous voyons un grand nombre de personnes d'âge différent, parmi lesquelles une femme au moins, qu'une boisson spiritueuse quelconque a mises dans un état de surexcitation. Ces personnes sont assises ou se tiennent debout sur le sol, tandis qu'on leur verse la boisson de burettes ou de bouteilles dans des coupes ou des écuelles; il manque ici des tables ou des bancs.

N'oublions pas de citer l'agriculture parmi les occupations de la vie ordinaire que nous montrent les bas-reliefs. Deux tableaux dont il a déjà été question plus haut, Pl. CXXXVI. B. 2 et CCXXIII. A. 336, nous montrent un paysan conduisant sa charrue, que tire un couple de boeufs et que guide une seule personne. La Pl. LIII. 82 entre un peu plus dans les détails de la culture du riz, si importante pour l'Inde, surtout pour Java. Nous y voyons des ouvriers qui s'occupent de lier le padi en faisceaux, que d'autres ouvriers emportent à l'aide d'un bâton.

La chasse et la pêche figurent sur quelques bas-reliefs, sans

que toutefois nous en apprenions des choses fort intéressantes. Sur la Pl. CLX. A. 102 nous croyons voir des serviteurs poursuivant des singes avec la sarbacane, tandis que leur maître est assis sous un arbre; nous n'osons dire cependant s'ils sont en effet à la chasse, ou bien s'ils veulent simplement éloigner les animaux importuns; la dernière explication peut paraître la plus probable, si l'on en juge par un des serviteurs, qui a l'air d'agiter un mouchoir pour faire peur aux animaux. Sur l'autre bas-relief Pl. XXXVIII. 46, nous voyons des pêcheurs qui ne font leur métier qu'avec la ligne et l'hamecon.

Nous avons deux scènes de marché, Pll. LXXI. 112 et CXXII. 214. La première semble nous montrer quelques marchands en train de vendre un oiseau à un jeune homme de condition; il est probable que nous n'avons pas ici un oiseau vivant, mais plutôt un oiseau artificiel; on voit clairement que les marchands ont placé l'objet d'art dans un des plateaux de la balance, et dans l'autre un bracelet pourvu d'une pierre précieuse ou d'un bouton; les contours du bracelet se sont un peu effacés, mais il est toujours possible de le reconnaître. Il serait possible toutefois que l'oiseau dans la balance fût un oiseau vivant, bien dressé; nous voyons du moins deux autres oiseaux, dont l'un est assis tout près sur la branche d'un arbre, l'autre sur le dossier de la chaise du jeune homme. L'autre bas-relief, Pl. CXXII. 214, nous montre quelques femmes occupées à peser des marchandises dans la balance; il est difficile de dire si l'un des objets qui se trouvent dans un des plateaux doit figurer un poids; dans le Musée Royal d'Antiquités à Leide se trouve un ancien poids javanais de plomb, de forme ronde et plate, portant sur la face de dessus l'image d'un singe accroupi.

Les bas-reliefs nous apprennent très peu des funérailles; le seul tableau de ce genre est celui de la Pl. LXXIII. 115, qui nous montre Çâkya dans une de ses excursions, où il se trouve en présence d'un mort. — Dans une petite maison ou dans une chambre trois personnes, parmi lesquelles se trouve une femme, se tiennent près d'un cadavre et semblent accomplir un rite religieux, dont il n'est pas possible du reste de distinguer la nature; il se

peut aussi que le malade ait rendu à peine le dernier soupir sur les genoux d'une de ses gardes.

La musique et la danse occupent une large place parmi les divertissements de la vie; on cultivait aussi ces arts dans un but religieux. Nous avons déjà dit tout ce qu'il fallait des instruments de musique. On dansait avec accompagnement d'un ou de plusieurs instruments; rarement on se contentait d'indiquer la mesure en battant des mains. Nous voyons danser des hommes aussi bien que des femmes; celles-ci sont d'ordinaire en grande toilette, chargées de parures et d'objets précieux dans l'oreille, autour du cou, des mains, des jambes, du milieu du corps, des hanches etc. Les mouvements paraissent être assez rapides et présentent une grande variété; il y a des poses très gracieuses, pour lesquelles on se sert avec avantage d'une longue écharpe on d'un long châle léger, qu'on jette sur les épaules, qu'on tient dans les mains et qui retombe alors en formant des courbes gracieuses. Sur le bas-relief Pl. XXXIV. 38 deux personnages de condition, mari et femme, s'amusent à considérer une danseuse qui exécute ses pas accompagnée par onze instruments de musique. Le bas-relief XXXIII. 36 nous montre que la danse n'était pas seulement une manière de présenter ses hommages religieux, mais qu'elle était elle-même un acte religieux; ce tableau nous montre un saint personnage richement habillé et paré, orné du disque ou de l'auréole derrière la tête, dansant à côté d'un guéridon sur le sommet duquel on distingue la conque ailée, s'élevant sur un piédestal très bas, une espèce d'estrade ou de bèma (c'est là le nom que les grecs donnaient à un piédéstal de ce genre dont on se servait pour les exécutions musicales, les discours publics etc.); il est vrai que la danse n'est pas très caractéristique, mais il est assez clair que c'est une danse; le personnage en question porte les mains à son écharpe et à son zennar, le cordon sacré, et prend ainsi une attitude gracieuse. La danse a lieu en présence d'un homme de condition et d'un grand nombre de femmes, qui regardent la cérémonie dans un pendopo. Un autre bas-relief, Pl. CX. 189, nous montre deux hommes ou deux

femmes (ce qu'il n'est pas facile de distinguer, puisque les personnages tournent le dos au spectateur) exécutant une danse très vive avec accompagnement de divers instruments, auprès d'un Bouddha ou d'une statue du Bouddha assis. La Pl. CXCIV. A. 233 nous montre une femme qui danse sur un petit banc carré à pieds très bas, sans autre accompagnement que celui d'une femme qui bat la mesure avec les deux mains; sur la Pl. CCXIX. A. 318 une autre femme danse auprès d'une femme de condition, avec accompagnement d'instruments de musique; la Pl. CCXIV. A. 300 nous montre une petite élévation, sur laquelle nous voyons danser une femme et un homme, avec accompagnement de musique; la femme a relevé la jambe gauche presque jusqu'au milieu du corps, elle a rejeté l'écharpe avec les deux mains sur les épaules en guise de draperie gracieuse. Pl. CCI. B. 137 nous montre un nombre de neuf personnages dansants, cinq hommes et quatre femmes, qui semblent exécuter tour à tour (c'est-à-dire tantôt les hommes tantôt les femmes) les pas et les figures dont se compose la danse; on fait de la musique sur un ghender ou sur un gambang, sur une espèce de gong et sur une petite cymbale, qu'on frappe avec un marteau. Il est douteux qu'il faille voir une danse dans le tableau allégorique de la Pl. LVII. 84; nous inclinerions plutôt à y voir un autre mouvement rapide et agité des personnages.

Pour ce qui est des scènes et des actions qui auraient pu offenser facilement les convenances ou dans lesquelles l'artiste aurait pu se permettre un peu plus de libertés, il faut avouer qu'il n'a jamais violé les loix de la morale, qu'il n'en a jamais franchi la limite. Il doit représenter, par exemple, quelquefois les embrassements d'époux, les plaisirs de la vie de chaque jour dans les différentes classes de la société, des scènes du palais des femmes; mais nullepart nous ne trouvons quelque chose qui excite trop les sens ou qui puisse offenser le sentiment sévère des convenances. Oui, même sur le tableau de la Pl. LXXVIII. 125, où nous voyons les jeunes belles étaler leurs séductions pour attirer le jeune prince, nous ne voyons rien qui porte atteinte aux règles de la convenance. Un autre tableau, qui

aurait pu devenir équivoque, est celui de la Pl. LXIX. 108, représentant un festin où une femme se trouve parmi les buveurs joyeux et passablement exaltés; eh bien, là encore il ne se fait rien qui blesse la pudeur. Tout cela nous donne une idée assez favorable de la délicatesse et de la moralité du peuple dont les tableaux de Bôrô-Boudour nous représentent la vie et les moeurs.

L'aperçu que nous venons de donner doit avoir suffi pour faire sentir la différence considérable qui existe entre la population, la civilisation et les moeurs que nous représente Bôrô-Boudour, et celles que nous offre le Java de nos jours, ou que les Européens ont rencontrées dans l'île à l'époque de leur première arrivée. Il y a sans doute des choses qu'on y retrouve encore; mais ces détails-là n'ont rien de particulièrement javanais, comme par exemple, le respect que les subalternes témoignent à leurs supérieurs, les suites nombreuses des princes et des grands; ce sont là évidemment des choses qui appartiennent en propre à la plupart des peuples orientaux, tout comme des instruments, des ustensiles, certains usages etc. Signalons, par exemple, le parasol ou le pajong, marque de haute dignité, l'usage de porter des insignes et des attributs de ce genre après les grands, ou de les placer à côté d'eux, le labourage avec des carbaus, la charrue elle-même sous sa forme la plus simple, la musique et la danse, peut-être d'autres détails et d'autres particularités encore. Mais ces points de rapport ne sont presque rien à côté du grand nombre de choses remarquables dans lesquelles il existe une très grande différence entre le passé et le présent.

Nous avons déjà fait observer plus haut que la forme de la figure, oui toute la structure du corps nous révèlent une tout autre race que celle qui habite actuellement l'île de Java. On n'y trouve pas les lèvres épaisses, la bouche large, le nez écrasé, les ailes du nez larges, les grands yeux, les pommettes éminentes et anguleuses du Javanais. Nous y retrouvons un accord beaucoup plus grand avec les traits nobles et réguliers de la race indo-caucasienne, la forme grecque souvent très pure du front et du nez, la taille svelte et élancée; nous avons devant nous les habitants du continent de l'Inde, les fils et les filles

du Gange, nous n'y trouvons pas ceux des peuples actuels de l'archipel indien.

Il est vrai que le sarong, vêtement très répandu maintenant, se retrouve sur Bôrô-Boudour; mais on l'y porte tout différemment. Actuellement le sarong retombe entièrement le long des deux jambes jusqu'aux chevilles, tandis que sur Bôrô-Boudour une des jambes reste découverte jusqu'au-dessus du genou; on le serre davantage autour du corps, et les plis sont plus larges par devant. Les longs pantalons que portent les Javanais dans des cérémonies et dans le service militaire, sont moins larges et ont une autre forme. Les Javanais actuels, les hommes aussi bien que les femmes, couvrent le dessus du corps, ce que nous ne voyons pas sur les images de Bôrô-Boudour; par contre, le Javanais ne porte pas la longue ceinture, qui retombe en de larges draperies sur les cuisses jusqu'aux genoux. Il ne porte pas davantage les bonnets, les couronnes et les coiffures de tout genre, si répandus sur Bôrô-Boudour. On remplace ces objets de toilette par le mouchoir, que tous les Javanais, jeunes et vieux, riches et pauvres, portent lié autour de la tête; dans les fêtes, dans les cérémonies et dans les réceptions du prince ou du Régent, une calotte serrée, qui se rétrécit vers le sommet et qui a la forme d'un cône tronqué, est de mise.

Les ornements, les parures, les colliers, les chaînettes, les pendants d'oreille, les anneaux des chevilles, les bracelets ont passé de mode dans la vie ordinaire; on n'en porte guère que dans des circonstances solennelles: citons les jeunes mariées et les danseuses. Un Javanais ne pourrait porter des anneaux ou d'autres ornements dans l'oreille sans devenir la risée de ses compatriotes.

Les armes qui sont le plus en usage actuellement, en dehors de celles que les Européens y ont introduites, sont l'arc et les flèches, le sabre de formes et de dimensions très différentes, la lance et le poignard appelé kris. On sait que le kris est aujourd'hui l'arme par excellence du Javanais; mais c'est en vain qu'on voudrait le chercher sur les tableaux de Bôrô-Boudour, ce qui n'est pas étonnant d'ailleurs, s'il est vrai, comme on prétend,

que le kris n'a été introduit qu'au treizième siècle, sous Pandji Inokertopati [1]). On n'y trouve pas non plus la lance, car il est douteux qu'il faille trouver cette arme sur le tableau de la Pl. XLVIII. 66, la seule fois qu'il pourrait en être question. Les sabres sont en général plus petits que ceux de Bôrô-Boudour, bien qu'il y ait par-ci par-là quelque ressemblance dans la forme. Il y a surtout une grande différence dans la manière dont on les porte.

Les personnages de Bôrô-Boudour portent ordinairement le sabre engaîné sous le bras, la poignée en avant; un Javanais, au contraire, porte toujours le kris par derrière sur le côté gauche, dans la ceinture; s'écarter de cette règle serait un manque d'éducation, et même un délit. La sarbacane n'est aujourd'hui l'arme que des peuplades moins civilisées d'autres îles de l'archipel indien; les Javanais ne s'en servent plus que pour s'amuser, et quelquefois à la chasse.

En général on ne trouve plus les mêmes insignes, pas même dans les processions et dans les grandes cérémonies. On pourrait trouver peut-être quelques points de ressemblance entre le pajong actuel et celui de Bôrô-Boudour, sauf que jamais le pajong n'est plus orné de la queue de cheval ou du chasse-mouches; ensuite les pavillons étroits, connus sous le nom d'oumbal-oumbal, dont on se sert dans les grandes cérémonies des princes indigènes, et un autre drapeau du même genre, appelé obar-obar. Le sceptre, avec la roue ou le disque de guerre, se retrouve encore dans le jeu du Wajang; il y porte le nom de sendjato tchakra. Nous croyons avoir reconnu, il y a quelques années, dans la collection de feu le baron van der Cappellen, parmi les insignes qu'on porte dans les grandes cérémonies après les princes et les grands, la lance à trois dents ou le trisoula; on se sert d'ailleurs assez généralement de cet instrument pour la pêche. Le Musée d'Antiquités à Leide possède entre autres un trisoula presque intact, c'est-à-dire la partie de dessus, en bronze, non pas le manche; on y trouve également quelques pièces de dessus de sceptres ou

---

1) Hageman, *Handleiding tot de Geschiedenis van Java (Manuel de l'histoire de Java)* I, 47.

de bâtons qui offrent quelque analogie avec ceux de Bôrô-Boudour; par exemple un sceptre assez court, qu'on peut comparer à celui de la Pl. LXXVII. **124**.

Jamais la feuille de pisang, ou du moins l'objet qui y ressemble, ne pourrait servir aujourd'hui d'insigne. A Bôrô-Boudour on la trouve parmi les insignes les plus en usage. Le Javanais de la classe inférieure s'en sert encore faute de mieux, pour se garantir des chaleurs du soleil; un homme de condition paraîtrait ridicule, s'il faisait porter aux hommes de sa suite une feuille de pisang.

Il existe une grande différence dans la construction des temples, des palais, des maisons, entre la méthode de Bôrô-Boudour et celle du Java actuel. Il n'y a pas la moindre ressemblance entre les temples que nous montrent les bas-reliefs de Bôrô-Boudour et les mesigits, c'est-à-dire les sanctuaires où le peuple javanais fait aujourd'hui ses dévotions; il n'y en a pas davantage entre les palais d'alors et ceux des sultans, des régents ou des grands du pays. C'est seulement dans les vérandas, ou pendopos, que nous retrouvons certaines parties des anciens édifices; et encore, la forme en est-elle beaucoup modifiée et bien plus simple que celle des pendopos de nos bas-reliefs. Une ou deux fois ces bas-reliefs nous montrent des maisons ou des granges qui rappellent les édifices analogues qu'on trouve à Java ou sur les côtes et les bords des fleuves à Sumatra, à Bornéo et dans d'autres îles de l'archipel indien; cette observation s'applique surtout à la maison de la Pl. CI. **172**. Il se présente cependant ici quelques questions, auxquelles il sera toujours impossible de trouver une réponse satisfaisante; peut-on admettre que l'artiste ait réellement eu en vue les maisons javanaises de ces temps-là? ou bien les artistes avaient-ils appris à les connaître ailleurs? et ont-ils dû les reproduire dans leurs tableaux pour représenter des actions ou des événements qui s'étaient passés chez des peuplades lointaines plus ou moins sauvages?

Nous avons déjà cité parmi les meubles le bali-bali ou canapé, qu'on peut comparer au canapé analogue des ménages indiens d'autrefois; il y a cependant entre ces deux meubles une grande différence,

tant de forme que de décoration. Ce qui se rapproche un peu plus de certains meubles analogues de Bôrô-Boudour, ce sont les lits de parade, les padjangans, de quelques personnages de condition, ornés quelquefois encore de sculptures gracieuses. Il faut observer toutefois qu'on ne trouve sur les tableaux de Bôrô-Boudour ni les rideaux indispensables d'aujourd'hui, ni les beaux coussins entassés, qui ne sauraient manquer aujourd'hui à un lit de parade.

Il n'est pas étonnant qu'on se serve aujourd'hui encore, comme autrefois, de coffrets et de boîtes pour y serrer les ustensiles de ménage, les ornements et d'autres objets de valeur; l'analogie dans la forme n'a pas non plus rien de surprenant. Notons cependant un point de différence: c'est que les coffres actuels sont placés sur des rouleaux, ce qui permet de les éloigner sans retard en cas d'incendie. Les habitations du temps de Bôrô-Boudour n'étaient pas exposées au même danger et ne réclamaient pas ainsi des précautions de ce genre; du moins, c'est en vain qu'on les y cherche.

Nous retrouvons sur les bas-reliefs de Bôrô-Boudour la vaisselle ordinaire des Javanais actuels de la classe inférieure; mais il est clair qu'ailleurs aussi nous retrouverions facilement ces objets; ce sont des choses dont on se sert dans presque tous les pays et chez tous les peuples. Les grands et les princes déploient beaucoup de luxe et de richesse dans cette partie de leur ménage; on sent qu'ils veulent briller par là. Mais c'est un genre dans lequel ils imitent plutôt les modèles européens; ce n'est que par hasard qu'il existe quelque analogie entre des objets de ce genre et l'ancien mobilier des tableaux de Bôrô-Boudour. On a aujourd'hui encore des vases à fleurs qui consistent en de grandes conques placées sur des trépieds, comme nous en voyons sur les bas-reliefs de Bôrô-Boudour; on s'en sert surtout dans les familles européennes, peut-être aussi chez les indigènes un peu plus aisés.

La cognée qu'on trouve Pl. LXVI. 102, diffère entièrement de celle qui est aujourd'hui en usage, et qu'on appelle petel; nous avons déjà noté une différence semblable entre le couperet d'alors et celui d'aujourd'hui.

Il faut constater une grande différence dans les instruments de musique. Prenons d'abord ceux qui forment ensemble l'orchestre du gamelang; deux fois seulement nous rencontrons le gambang, peut-être aussi le ghender et une sorte de gong; une seule fois nous voyons cet objet placé sur un piédestal ou une caisse, l'autre fois il a été suspendu à un poteau. Il y a une très grande différence dans les cymbales. Les instruments de percussion en forme de gobelets de coupes etc., existaient alors, comme aujourd'hui, sauf qu'il y avait autrefois une plus grande variété de formes. Brumund croyait avoir vu des cymbales en forme de gobelets dans l'orchestre-gamelang du Sousouhounan. L'espèce de violon, appelé rebab, n'était pas connu; on avait un instrument qui y ressemblait un peu, sauf qu'on pinçait les cordes avec les doigts. Les flûtes traversières d'aujourd'hui sont plus petites que celles de Bôrô-Boudour. La conque n'est plus aujourd'hui un instrument de musique, pas plus que les tubes en forme de trompettes. Les tambours actuels se rétrécissent davantage en dessous; le côté large est seul couvert d'une peau, et c'est là seulement qu'on les bat; les tambours de Bôrô-Boudour, comme nous l'avons vu, ont, à peu d'exceptions près une forme tout à fait différente, et on les bat autrement. Ils sont bien mieux faits que ceux d'aujourd'hui.

Les Javanais de condition ne sauraient se passer aujourd'hui de voitures; mais ils n'ont adopté cet usage que par suite du contact des Européens. Pour autant que nous possédons des renseignements sur le commencement de ces rapports, les Européens n'ont pas trouvé à Java des voitures en usage chez les personnes de condition; celles-ci se servaient d'éléphants et de chevaux. Lorsque plus tard l'usage des voitures a été introduit, on a suivi les modèles européens. Brumund trouva dans le kraton de Souracarta les restes d'une ancienne voiture, dans laquelle le prince faisait sa tournée à travers le pays; mais la forme de cette voiture différait entièrement de ce que nous montrent les bas-reliefs de Bôrô-Boudour: les roues étaient sans ornements et très élevées; les roues de Bôrô-Boudour au contraire sont très basses; d'ailleurs, les voitures de Bôrô-Boudour ne reposent nulle-

part sur des ressorts ou des courroies, mais immédiatement sur l'axe, comme c'est encore le cas des chariots, les pedatties, des gens du pays.

Les trônes portatifs, les litières, ont entièrement disparu; on n'en a pas même gardé le souvenir. Il y a quelque temps, on trouvait encore dans le kraton de Souracarta des litières de cérémonie; peut-être les y trouve-t-on encore; mais ces litières n'y sont conservées qu'à titre d'antiquités et de restes des anciens rois; d'ailleurs, la forme diffère entièrement de ce que nous voyons sur les bas-reliefs.

Les chevaux des Javanais actuels portent des harnachements tout à fait différents de ce que nous montrent les bas-reliefs de Bôrô-Boudour; on aime surtout à les surcharger de décorations. Des mors, des étriers, des selles d'une forme particulière sont généralement d'usage; quelquefois les cavaliers sont assis de travers sur les chevaux, mais jamais à la manière orientale, la jambe relevée sous le corps ou devant le corps.

Les éléphants ont presque entièrement disparu; le Sousouhounan de Souracarta et le Sultan de Djocjocarta possèdent seuls chacun un éléphant, qui a quelquefois sa place dans les grandes processions, du moins dans la dernière de ces deux villes. Lorsque les Néerlandais se sont établis à Java, quelques Régents des côtes se servaient encore d'éléphants. Mais depuis longtemps l'usage s'en est perdu.

Les navires des bas-reliefs ne se retrouvent, comme nous avons déjà eu l'occasion de le dire, que dans les colonies éloignées de l'archipel; là les canots, appelés prahaus, se distinguent surtout par des balanciers, et offrent en outre des points de rapport dans la construction des mâts, dans la forme des voiles etc. Les Javanais actuels ont des navires d'un tout autre genre, imités d'après les bateaux européens. Il est incontestable cependant qu'autrefois leurs navires avaient la forme usitée dans ces pays, ce qui les faisait ressembler à ceux de Bôrô-Boudour.

Il est clair qu'il ne peut-être resté rien du tout du culte antique, puisque le Javanais est, ou croit être au moins, le disciple de Mohammet. Cependant, tous les vestiges de l'ancien

culte n'ont pas disparu. Les habitants apportent encore, mais en secret, des offrandes de fruits et de fleurs aux statues qu'ils trouvent dans les champs ou parmi les débris des temples, donc aussi dans les ruines de Bôrô-Boudour; ou bien ils couvrent les statues d'une poudre jaune, appelée boré-boré, croyant obtenir par ces hommages la protection ou l'intervention favorable des anciennes divinités.

Nous avons trouvé partout sur les bas-reliefs des marques de respect et d'obéissance de subalternes vis-à-vis de leurs supérieurs; cette soumission caractérise les moeurs de l'Orient, et les Javanais de nos jours ne l'ont pas reniée. Mais il y a une grande différence dans la manière de témoigner cette soumission. Le Javanais subalterne, en parlant à ses supérieurs, aura soin d'accompagner ses paroles de gestes, qui consistent à agiter la main serrée en forme de poing en relevant le pouce; celui qui négligerait ce détail risquerait d'être renvoyé comme un homme mal élevé; en offrant quelque chose à son maître, il aura soin d'appuyer le coude du bras droit sur la main gauche. En s'asseyant en présence de ses supérieurs, il étendra les jambes croisées devant le corps. Voilà des convenances qui ne liaient pas le peuple de Bôrô-Boudour; c'est purement par hasard que nous voyons quelquefois les personnages secondaires assis dans cette attitude devant le principal personnage.

Nous avons déjà signalé la différence qu'il y a dans les manières de s'asseoir. Les princes indiens du continent et des îles ont conservé peut-être encore l'ancienne habitude, dans l'île de Java elle-même tout le monde l'a abandonnée. Le Sousouhounan et le Sultan s'asseyent sur un dampir, un tabouret large et élevé, qui repose sur quatre pieds et que couvrent des coussins; en se présentant devant eux et devant d'autres personnages de condition, on s'assied, comme en Europe, sur une chaise, sur un banc ou un canapé. Il est possible que nous n'ayons là qu'une imitation des usages des Européens, et qu'avant l'arrivée de ceux-ci les Javanais aient été plus fidèles aux anciens usages, notamment à celui de la ceinture; mais il n'y a rien qui le

prouve, et ce qui est bien sûr, c'est qu'il n'est plus rien resté de cette ancienne coutume.

La condition de la femme a tout à fait changé. Les tableaux de Bôrô-Boudour nous la montrent prenant part à la vie publique, assise librement en présence des grands personnages, accompagnée ou non de son époux, oui assise sur le trône à côté du prince. Aujourd'hui la femme est beaucoup plus reléguée hors de la société, elle est exclue du cortége des grands; les princes de Souracarta et de Djocjocarta font seuls exception.

La danse est aujourd'hui encore un des grands amusements, plutôt cependant pour les spectateurs que pour les danseurs et les danseuses; il ne paraît pas en avoir été autrement dans la période de Bôrô-Boudour. Il y a cependant un point de différence; c'est que dans ces temps-là la danse était souvent, peut-être même en premier lieu, un exercice de dévotion, aujourd'hui elle est plutôt une représentation, un divertissement pour le public, dans le genre des représentations théâtrales, bref un art mondain, qu'on cultive d'ordinaire dans des sociétés bien organisées, et pour lequel on élève un personnel d'exécutants. Ces troupes de danseurs ont d'ordinaire un nombre fixe de musiciens, et même un orchestre composé d'un nombre fixe d'instruments. De telles troupes de danseurs et de musiciens sont indispensables à la cour de princes et de régents; il est évident qu'un bon personnel de danseurs entraîne des frais considérables, que c'est là un objet de luxe que de rares personnes peuvent se permettre, mais qui, plus que tout autre chose doit faire ressortir la grandeur et la gloire de celui qui le possède. Les pas et les mouvements de la danse actuelle ou du tandak diffèrent beaucoup de ce que nous voyons sur les bas-reliefs. Il n'y existe pas du tout la même vivacité; souvent la danse consiste simplement en des contorsions forcées des membres du corps, surtout du buste. On se rappelle la Pl. CCI. B. 137, où nous avons vu deux danseurs sur les neuf se tenir debout sur la pointe du pied, les pieds croisés, comme s'ils avaient imité les pas de nos ballets. Le démang de Bôrô-Boudour disait à Brumund: „cet homme lève le pied comme s'il va sauter, on n'exécute plus ainsi le tandak".

Le peuple de Bôrô-Boudour paraît ne pas avoir connu le siri, indispensable pour le Javanais d'aujourd'hui, ainsi que pour les habitants des autres îles de l'archipel; nullepart nous ne trouvons les ustensiles nécessaires; nullepart nous ne voyons qui que ce soit assis près de sa boîte de siri, ou des serviteurs portant cet objet après leurs princes; aujourd'hui la boîte de siri est un des principaux objets de luxe.

Rien non plus sur les bas-reliefs de Bôrô-Boudour qui rappelle les représentations du wajang et du topeng si recherchées des Javanais; pourtant ces jeux datent certes de plus loin que les siècles derniers, ils remontent probablement jusqu'avant l'établissement de l'Islâm. Oui, nous pouvons admettre sans scrupule, que ces jeux étaient déjà connus et recherchés à Java dans la période hindoue. Ceux qui y ont apporté la doctrine de Mohammet n'auraient certes pas introduit la fabrication d'images d'hommes dans un tel but; tout ce qu'ils ont pu faire, c'est de ne pas s'opposer au maintien de cet usage. Le jeu avait tellement passé dans les moeurs du peuple qu'on ne pouvait appliquer ici les préceptes sévères de la doctrine du prophète, et qu'on a dû se prêter à un compromis; seulement, on a donné aux figures du wajang une forme qui ne se retrouve pas parmi les êtres vivants, qui rappelle les personnages dont la tête se termine en bec d'oiseau, et que nous avons appris à connaître plus haut comme des Garoudas; voyez Pl. CLXXV. A. 166 et ailleurs. Ce qui confirme la supposition que ce jeu remonte aux siècles antérieurs, c'est que les sujets en ont éte empruntés aux mythes indiens, et que les Pourwowajangs, auxquels ces sujets se rapportent exclusivement, sont très estimés, surtout parmi les Javanais [1]).

Voilà notre étude comparée des moeurs et des usages de Bôrô-Boudour; d'autres, qui connaissent mieux que nous par expérience la population actuelle de Java, pouront facilement la compléter. Nous croyons en avoir dit assez pour nous demander maintenant si l'on a le droit de retrouver sur les tableaux de Bôrô-Boudour,

---

1) Voyez sur les représentations javanaises du wajang et du topeng une étude dans la revue: *Tijdschrift voor Nederl. Indië* VIII. Année Vol. II 4e Livr. 1846.

du moins dans quelques séries de bas-reliefs, la vie, les moeurs et les coutumes de la population de Java qui a vecu à l'époque de la fondation, ou du moins dans l'âge d'or de Bôrô-Boudour. Eh bien, nous n'osons répondre affirmativement. Ce qui est bien clair d'abord, c'est que les images du Bouddha et les tableaux qui nous représentent l'histoire de Çâkya, nous mènent loin de l'île de Java. Tout ce qui se rapporte à ces sujets-là doit avoir été emprunté au continent de l'Inde. Il est possible, et même assez probable, qu'une partie des bas-reliefs, peut-être des séries entières, comme par exemple celles qui couvrent la paroi antérieure de la deuxième galerie, Pll. CXXXVI—CCXXX, se rapportent à des événements de pure fiction, ou du moins légendaires, tirés de l'histoire du Bouddhisme et de ses destinées dans l'archipel indien. S'il était possible de préciser plus ou moins le sens des différents détails de ces tableaux, nous pourrions en tirer peut-être quelques renseignements sur la situation de ces pays et de ces peuples; mais il sera toujours excessivement difficile, pour ne pas dire impossible, de dire ce qui dans ces tableaux s'applique exclusivement ou en partie à l'île de Java.

Voici comment nous nous représentons la marche des choses. Des colonies, venues du continent, se sont établies à Java et y ont apporté naturellement leur civilisation, leurs moeurs et leurs coutumes. Le nombre de ces colons augmentait toujours, et avec leur nombre, leur pouvoir, leur prestige, leur suprématie. Ils fondaient des empires et donnaient de préférence les hautes fonctions et les bonnes places à leurs compatriotes; en un mot, leurs rapports avec la population indigène ressemblaient assez aux rapports où les Européens se trouvent actuellement avec le reste des habitants. Il y a cependant un point de différence. C'est qu'aujourd'hui le Javanais, élevé dans la religion de Mohammet, est entièrement libre de rester fidèle à cette foi, et n'a pas le moindre motif d'adopter la religion et la civilisation de ses maîtres européens; autrefois, au contraire, il doit s'être associé sans peine, en apparence ou en réalité, au culte du grand Bouddha; comme le Javanais n'est pas très susceptible en matière de religion et de culte, il doit avoir pris ce parti sans de

grandes difficultés. Les colons construisaient leurs temples, leurs palais, leurs habitations, comme leurs frères et leurs pères le faisaient sur le continent. On continuait à vivre dans la nouvelle patrie comme on avait vécu ailleurs. On maintenait la religion, le gouvernement, les institutions, et ne les modifiait que très légèrement. Lorsqu'il se présentait de très grands changements dans la mère-patrie, ce qui arriva, par exemple, lorsque le Bouddhisme s'éleva comme une puissance à côté et bientôt au-dessus du Brahmanisme, les colonies de Java ne tardaient pas à en éprouver l'influence. La population originale, l'homme du peuple, comme on dit, devait rester en dehors de ce mouvement; on ne lui aura demandé autre chose que de remplir ces engagements, de faire ses travaux; pour le reste, on lui aura permis de suivre son genre de vie, de s'en tenir à ses traditions et à ses coutumes. Mais le moment arriva où le pouvoir et l'influence de l'Hindouisme commencèrent à être ébranlés, où les guerres et les dissensions intestines corrompirent toujours plus les descendants de la race des anciens maîtres; les puissants empires subirent des transformations considérables et les rapports qui avaient existé entre les colonies et la mère-patrie se rompirent. Eh bien, depuis cette époque il ne resta que très peu de chose de cette civilisation, autrefois si belle et si florissante, et les quelques détails qu'on avait empruntés aux étrangers se perdirent de nouveau entièrement. Bientôt la population indigène de Java était rentrée dans un état qui ne différait pas beaucoup de celui où l'avaient trouvée les premiers négociants et les premiers voyageurs. L'Islamisme n'a pas beaucoup changé à cet état de choses; le commerce des fils de l'Occident n'a pas beaucoup modifié la vie du Javanais, le présent ressemble assez au passé. L'avenir nous réserve-t-il quelque chose de meilleur? Nous croyons pouvoir l'affirmer. Mais à une condition, c'est qu'on n'impose plus à cette population, soumise et opprimée à bien des égards, les chaînes qui ont entravé jusqu'ici son développement. Une nouvelle période s'est ouverte pour ce peuple depuis qu'un gouvernement éclairé et liberal lui applique sa nouvelle méthode; ce nouveau régime doit permettre au Javanais de prendre

sa part des fruits précieux de l'enseignement et de la civilisation.

Espérons que cet avenir sera bientôt assez riche pour fournir à notre postérité les matériaux de rapports favorables sur la situation du peuple javanais. Déjà le soleil se lève sur cette île intéressante. et nous saluons dans cette aurore les présages d'un beau jour. Puissent les rayons bienfaisants de cet astre brillant se répandre dans tous les sens et verser leurs flots de lumière sur toutes les îles des colonies néerlandaises dans le beau pays des Indes Orientales.

TABLE DES MATIÈRES.

PREMIÈRE PARTIE

DEUXIÈME PARTIE.

TROISIÈME PARTIE.

QUATRIÈME PARTIE.

CINQUIÈME PARTIE.

DISTRIBUTION DES PLANCHES DU TEXTE.

EXPLICATION DES PLANCHES.





